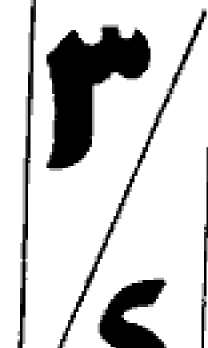




(الجزء الثاني)



تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد العاشر ● العددان الثالث والرابع ● يناير ١٩٩٢



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٠ ريالا قطريا ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ العراق دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ٢٥٠٠ ليرة ـ الأردن ١٦٠٠ فلس ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٦٠ درهماً ـ اليمن ٤٥ ريال ـ ليبيا دينار وربع ـ الامارات ٢٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيزة ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ

● الأسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس ـ نيويورك ١٥٠٠ سنت .

الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولاراً للهيئات ـ مضاف اليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات يتفق عنها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

أمّا قبْل /

فقد طرح ديكارت على العالم ذات يوم « الكوجيتو » الخاص به (أنا أفكر فأنا إذن موجود) ، جاعلاً الفكر بذلك هو الدليل إلى الوجود والمعيّن له . وأرجو ألا يكون من باب المغامرة غير المأمونة أن نفكر اليوم في تحوير هذا الكوجيتو أو تحويله إلى صيغة أخرى هي : « أنا أعرف فالعالم إذن موجود » ، لتكون المعرفة عندئذ هي الدليل على الوجود ولكنها غير سابقة عليه . ذلك بأن فعل التعرف لا ينشىء موضوعه وإنما ينشئه موضوعه . وإذا نحن نظرنا في المسعى الإنساني كله على مدى الزمن لأدركنا أن غايته القصوى كانت المعرفة ، والمزيد من المعرفة . ولعله لم يتضح في زمن ما أن هم الإنسان الأكبر في الحياة هو المعرفة بقدر ما يتضح في زماننا . وأوشك أن أقول إن العالم في هذا الزمن يتحول على نحو لا يخفى على المراقب من فعل التفكير إلى فعل التعرف شيئاً فشيئاً . هل لهذا صلة بالغايات العملية (البراجماتية) التي تزاحم الفكر المجرد وتحاول زحزحته عن موقع الصدارة ؟ هذا فرض جائز ؛ وقد تكون هناك فروض أخرى أقل أهمية في تفسير هذا التحول . ولأن الرغبة في المعرفة والمزيد منها هي الدافع المتسلط على النشاط الإنساني والموجه له ؛ ولأن هذا النشاط قد امتد إلى أدق دقائق الوجود لكي يكشف عنها ، فإن كم المعارف التي تحققت وتراكمت في زمننا هذا ، والتي مازالت تتحقق وتتراكم ، قد صار معجزاً للتصور . وهكذا أصبح فعل التعرف تحقيقاً للموجود وليس للغائب ؛ للواقع العياني وليس للمتصور .

وأمام هذا الكم المهول من المعرفة المتحققة يوماً بعد يوم ، كان لابد ــ التماساً للفائدة ــ من تصنيف المعرفة التي أصبحت متاحة في كل قطاع من قطاعات المعرفة ، وتطوير نظم « كمبيوترية » لتيسير الحصول عليها .

حقاً إن مبدأ تصنيف المعرفة ليس جديداً ؛ فمنذ زمن بعيد صنفت المعاجم اللغوية كما صنفت الموسوعات أو دوائر المعارف العامة . لكن المعرفة في زمننا فرضت لنفسها لوناً من التصنيف النوعي في فروعها المختلفة لعله ــ لكثرته وتنوعه ــ قد صار هو نفسه في حاجة إلى تصنيف . ولعل نموذج التصنيف الذي سأتحدث عنه وشيكاً يدل دلالة كافية على المدى البعيد من التحري الذي وصلت إليه عملية تصنيف المعرفة . بين يدي الآن تصنيفان ؛ الأول منهما صنعة رودا توماس ترب ، وعنوانه « الموسوعة العالمية للاقتباسات « The International Thesaurus of Qoutations » ؛ نشرته سلسلة بنجوين في عام ١٩٧٣ ؛ والآخر صنعة جوناثان جرين ، وعنوانه « معجم الاقتباسات المعاصرة A Dictionary of Contemporary Qoutations » ، نشرته سلسلة بان في عام ١٩٨٢ . ومن الواضح أن العمل هنا انصب على ما سمي الاقتباسات . ولكن ما هذه الاقتباسات ؟ إنها نصوص قصيرة ، قد تكون في جملة واحدة ، بسيطة أحياناً ومركبة أحياناً أخرى . وهي نصوص ينتزعها المصنف من سياقاتها لدى كتاب وأدباء مرموقين ، تختلف أزمانهم أو تتحد ، كما تختلف بيئاتهم ولغاتهم ؛ فهي إذن مستخرجة من نطاق واسع جداً من الكتابات . وهي اقتباسات مختارة بعناية ، ونتيجة ليقظة وتنبه شديدين ؛ لأن انتزاع نص من سياقه لكي يقف بعد ذلك منفرداً ودالاً بذاته لا يتأتى إلا لعين بصيرة . وهي في الغالب نصوص كثيفة المعنى ، ولكنها أيضاً موحية . وعلى الجملة فمن الممكن أن نقول إن كل نص منها يطرح معرفة حميمة بموضوعه . وقد اجتمع لكل من المصنفين قدر كبير من هذه النوعية من النصوص الدالة بذاتها ، والصالحة في الوقت نفسه لأن تكون حافزاً على مزيد من التعرف . ولكن حشد هذه الاقتباسات بين دفتي كتاب حيثما اتفق لم يكن ليؤدي الغاية القصوى من النفع المرجوة منها ؛ ومن ثم برزت ضرورة تصنيفها أبجدياً كما تصنف المعاجم والموسوعات . وكان لابد عندئذ من جمع الاقتباسات المختلفة ، الواقعة في قطاع معرفي واحد ، أو التي تلتئم حول موضوع بعينه ، تحت المدخل الدال عليها ، ثم كان التصنيف الأبجدي لهذه المدخلات .

وعلى سبيل المثال فإننا نقرأ في حرف الـ (C) هذا المدخل : Creation ، أي الإبداع ، فنجد جملة الاقتباسات التي اختارها المصنف من كتاب مختلفين في الزمان والمكان واللغة ، التي تتصل اتصالاً مباشراً بموضوع الإبداع . وبعض هذه الاقتباسات يتعلق بشخص المبدع ، وبعضها يتعلق بالإبداع ذاته ، وبعضها يجمع بينهما .

في المصنَّف الأول نقرأ ــ على سبيل المثال ــ قول « سنيكا » : « إن الفنان ليجد في عملية التصوير متعة تفوق تلك التي يجدها عند فراغه من الصورة » ؛ وقول « أسكار وايلد » : « إن الخيال يحاكي ؛ أما الروح النقدية فهي التي تبدع » ؛ وقول « برنارد شو » : « إذا أنا قيدت المستقبل فإنني بذلك أقيد إرادتي ؛ وإذا أنا قيدت إرادتي فإنني بذلك أخنق الإبداع » . وفي المصنف الثاني نقرأ قول « ماكس إرنست » : « ليس هناك ما هو غامض في شأن الأصالة ، ولا ما هو وهمي ؛ فالأصالة هي مجرد خطوة مجاوزة » ؛ وقول « بول جودمان » : « كل الناس مبدعون ، ولكن قلة منهم فنانون » ؛ وقول « هوربا بوري » : « ينبغي أن يدرك الفنان أنه لا يبدع ــ إنه يجسِّد » .. إلخ . وهذه الأقوال وتلك تضرب في الصميم من قضية الإبداع .

وعلى هذا النحو يكتسب تصنيف الاقتباسات بعداً معرفياً ، ويدخل ضمن التصنيفات المتزايدة لشتى آفاق المعرفة الإنسانية .

رئيس التحرير

هذا العدد

● في هذا العدد تستأنف «فصول» مناقشاتها لقضية الإبداع وما يتفرع عنها من مشكلات، لا لكي تصل إلى نهاية للنظر في هذه القضية، فلا نهاية للنظر في الأمور المعرفية، ولكن لأن ما تقدمه هنا، بالإضافة إلى ما قدمته في عددها السابق، يوشك أن يجيب عن معظم الأسئلة المثارة حول هذه القضية، قديماً وحديثاً، كما أنه يصلح ركيزة طيبة لأى محاولة ـ مستقبلاً ـ لمعاودة النظر فيها، أو طرح أسئلة جديدة تتعلق بها.

ولأن قضية الإبداع أوسع نطاقاً من أن يحيط الفكر الأدبي والنقدى وحده بأبعادها المختلفة جميعاً، أو أن يسبر أغوارها البعيدة، ولأنها في وضعيتها الأصيلة كانت ـ أو صارت ـ قضية معرفية من الطراز الأول، كان من الطبيعى أن تفسح فصول صدرها ـ وهى المختصة في النقد الأدبي ـ لجملة من النظم المعرفية، التى تقع قضية الإبداع ـ على نحو أو آخر ـ في دائرة اهتمامها كذلك، إيماناً بأن الظاهرة الواحدة قد تكون من التعقيد ـ كما هو الحال في ظاهرة الإبداع ـ بحيث يتحتم تضافر النظم المعرفية المختلفة على تحليلها وفهمها.

● من هنا يبدأ هذا العدد بوقفة متأنية مع الفكر الفلسفى، لا في تأمله في الوجود الخارجى فحسب، بل في تأمله لذاته كذلك، بوصفه نشاطاً إبداعياً.

● وقد توجهت المجلة بمجموعة من ثمانية أسئلة إلى محمود أمين العالم بوصفه مشتغلاً بالفلسفة وبالنقد، منها ما يتعلق بالإبداع الفلسفى والفكرى بعامة، ومنها ما يتعلق بالإبداع في مجال الأدب والفن، ومنها ما يتعلق بما يسمى النقد الإبداعى، فضلاً عن تعلقها بجملة من القضايا التى تتعلق بشروط عملية الإبداع.. إلخ وتشكل إجابات الكاتب مقالاً متصلاً ومتسقاً ومترابطاً، عالج فيه الكاتب هذه القضايا من منطلقات فكرية واضحة ومحددة، سواء فيها يتصل بمفهوم الإبداع في ذاته، أو في تحققه العملى على المستوى الفكرى والعلمى والتاريخى والاجتماعى، فضلاً عن المستوى الأدبي والنقدى. وهو يلخص هذا المنطلق في أن كل إبداع هو كيان مستقل ومتميز بذاته، ومكتمل بعناصره وتكويناته، دون أن يعنى ذلك الانقطاع عن مصادر هذه العناصر والتكوينات. ومن هذا المفهوم الأساسى يتجه الكاتب إلى امتحانه في أشكال الإبداع المختلفة في تلك المجالات. وهو يلاحظ دائماً في هذه المجالات أنه على الرغم من خصوصية الإبداع وتفرده، يظل منتسباً إلى دلالة كلية عامة، كما يظل مشروطاً بشروط موضوعية لتحققه في المستوى الذى يمنحه صفحة الإبداع عن جدارة. ومن هنا فإنه إلى جانب اعترافه بفردية المبدع، وبالإبداع في الشكل الدال، خصوصاً في مجال الأدب والفن، يؤكد الدور الاجتماعى والتاريخى الذى يرفد هذا الإبداع، ويمنحه قيمته المعرفية.

● ثم تأتى دراسة عبد الغفار مكاوى، التى تحمل عنوان «الأزمة أم الإبداع: محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفى». وإذا كانت الفلسفة منذ بداياتها الأولى قد واجهت أزمة الوجود فإنها لم تشرع في مواجهة أزمتها الخاصة إلا عندما اشتد وعيها بذاتها، وذلك في العصور الحديثة نسبياً. ومن هنا كانت وقفة الباحث مع أربعة من أعلام الفلسفة في العصور الحديثة، هم: ديكارت وكانط وهيجل وهسِّرل.

ومنذ البداية يعزو الباحث إلى الأزمة دوراً إيجابياً فاعلاً، فهى ـ في منظوره ـ وراء كل جديد مغاير لما سبقه في مجال النشاط الفكرى الفلسفى وغير الفلسفى. ومفهوم «الأزمة» عنده يتحدد في «التناقض» بشقيه: المنطقى ـ الجدلى والزمنى ـ التاريخى. وعلى هذا الأساس كانت وقفته مع أولئك الفلاسفة. ذلك بأن ديكارت ـ في رأيه ـ قد عاين التناقض الماثل في حيرة الفكر مع نفسه، فتشكك في كل شيء، ولكنه لم يجد مناصاً من إثبات حقيقة وجود الفكر ويقينه من خلال الشك نفسه، ومن ثم انتقل ديكارت إلى إثبات وجود «أناه» المفكر. أما كانط فقد انطلق من رؤيته للتناقض على أنه مجرد مظهر ووهم خادع من أوهام العقل الخالص، مبيناً كيف أن تناقضات المعرفة، وكذلك التناقضات التى يقع فيها العقل نتيجة لطموحه إلى معرفة المطلق دون أساس تجريبى أو حسى يستند إليه، هى ظواهر حدِّية أونهائية للمعرفة، ينبغى تجنبها إذا أردنا للفلسفة أن تكون نقدية وعلمية. وأما هيجل ـ ومعه كوكبة الجدليين على اختلاف تصوراتهم لماهية الجدل وأشكاله ـ فلا ينفى الجدل، بل يؤكد وجوده، وأنه عنصر أساسى في المعرفة، ومحرك للفكر وللواقع جميعاً، وأنه روح المنهج الجدلى، الذى زعم هيجل أنه المنهج العلمى الوحيد، وأراد له أن يجبّ

المناهج السابقة ويلقى بها فى غيابات الموت والبلى والنسيان . ثم يأتى هسَّرل صاحب فلسفة الفينومنيولوجيا أو الظاهراتية ومؤسس منهجها ، فيكشف عن تناقضات النزعة النفسية فى المنطق والرياضيات ، فضلاً عن نسبيتها الخطرة ، ثم لا يلبث أن يخرج من هذا التناقض ليؤكد حقيقة الفكر وموضوعيته ، ويردد نداءه الشهير : « فلنرجع إلى الموضوعات ذاتها ! » ، أو بالأحرى فَلْنُحى حقائقها الموضوعية الثابتة وكأننا نراها رأى العين .

ويستخلص الباحث أن التناقض وحدة صراع متفاعلة بين طرفين متلازمين ، يشرط أحدهما وجود الآخر ويستبعده فى وقت واحد ، وأن التناقض المنطقى ، الذى يتحتم على كل فكر صادق وعلم دقيق أن يستبعده ويقضى عليه ، لا ينفى وجود التناقض أو التناقضات الجدلية فى الواقع والمعرفة السائدة . ومن ثم تبرز أهمية « المنهج » / المشروع ، الذى يبدأ ولا ينتهى ، ويكون ثمرة جهد صبور ، وقادراً على التعايش مع مناهج أخرى وقبولها .

وينتهى الباحث إلى أن اللحظة التاريخية والحضارية التى نحياها اليوم تلزمنا الالتفات إلى واقعنا الذى يكاد يصرخ مطالباً بمصباح المنهج الكفيل بتبديد ظلماته ، وتخطى عثراته وسقطاته ، بعد أن عانينا « القلق المنهجى » عمراً يقارب عمر النهضة العربية الحديثة — إن لم يكن يناهز عمر عصر التدوين — حتى أصبح قلقاً متسلطاً ، جعل البعض يذهب إلى أننا نعانى من غيبة المنهج ، والبعض الآخر يذهب إلى أن السبب هو الفوضى المنهجية والصراع المحتدم بين المناهج المختلفة (النابعة من ثقافتنا أو المستعارة من ثقافة الآخر) ، فى حين نادى فريق ثالث بمنهج قومىّ مستقل ، تمثل فى « مشروع نهضوى » كثر الحديث عنه فى السنوات الأخيرة . ولعل هذه التناقضات التى تمثلت — ومازالت تتمثل — فى فكرنا وحياتنا ، وتمثل أزمتنا الراهنة ، أن تتمخض عن فكر جديد وحياة مغايرة ؛ فالأزمة هى أم الإبداع .

● ومن مستوى الفكر الفلسفى البحت نتحرك إلى مستوى الفلسفة الجمالية أو فلسفة الفن على وجه التخصيص ، وهى الفلسفة التى حاولت أن تخرج من عباءة الفلسفة الفضفاضة فى منتصف القرن الثامن عشر على يد المفكر الألمانى باومجارتن ، لتستقل بالحقل الخاص بالمعرفة الجمالية ، ولتؤسس ما يسمى علم الجمال (الإستطيقا) .

وفى هذا الإطار نلتقى بصلاح قنصوه فى مقالته « أنطولوجيا الإبداع الفنى » . ومع أن البحث فى الأنطولوجيا يشكل ركناً أساسياً من أركان الفلسفة التقليدية العامة فإن الباحث سرعان ما يضعنا فى قلب علم الجمال ؛ فمن باب هذا العلم كان مدخله .

يبدأ الباحث بأنه يطرح السؤال القديم الجديد : ما الفن ؟ وما طبيعة العمل الفنى ؟ وبم يتميز الإبداع الفنى ؟

وواضح أن هذا السؤال المتشعب يقع فى نطاق علم الجمال ، الذى يهدف أساساً إلى البحث فى المعرفة الحسية .

وبعد أن يستعرض الباحث بعض المراحل التاريخية لعلم الجمال ، ويرصد تطور مفهومه ، يخلص إلى قضية جمالية يسعى إلى إثباتها ، مؤداها أن الفن أسلوب أو مستوى من الوجود ، وليس شكلاً من أشكال الوعى .

ويعقد الباحث حواراً مع الآراء المخالفة لهذا الفهم ، التى اكتسبت شهرتها وحظوتها دون استحقاق نتيجة لكثرة ترديدها .

ومنذ البداية يحدد الباحث مستويين ينتسبان إلى الظاهرة الفنية ، دون أن يمثل أىٌ منهما عملاً فنيّاً : الأول هو ما يسميه الطابع الفنى ، الذى يتسلل إلى ممارسات الإنسان فى الدين والعلم والفلسفة والعمل ، والثانى هو ما يطلق عليه الوصف الذى يدرجه فى النسيج الفنى ، على نحو ما يظهر فى الحلم واللعب والسحر والأسطورة .

ثم يعرج الباحث على مشكلة الجمال والقيمة فيؤكد اقترانهما ، على أساس أن الضرورات التى تتحول إلى ممكنات أو مادة غفل لابد أن يُنتخب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية ، فتتفاضل الممكنات وتتراتب . والقيمة عندئذ هى الوعى بالممكنات ، واختيار للغايات والوسائل ، وتأثير فى العالم .

ويعرض الباحث للرؤية الفنية بوصفها نقيض ما يسميه سارتر « روح الجد » ، ويقول إنها تدنو من تعريف بروست للفن بوصفه إعادة اكتشاف للواقع والسيطرة عليه ، وطرحه أمام أعيننا . ثم يتساءل الباحث : لماذا يقترن الفن بإثارة الانفعال ؟ ثم يجيب بأن الانفعال هو التعبير الإنسانى عن حصيلة ما يظفر به الإنسان ، وأنه القرين الإنسانى المباشر لأية ممارسة .

وأخيراً يتناول الباحث موضوع الحب والمرأة والشباب بوصفه موضوعاً دائب التردد فى معظم الآثار الفنية ، فيرصد أسبابه ونتائجه ، ويحلل السياقات الإبداعية لهذا الموضوع .

● ثم تأتى الدراسة الثالثة فى هذا العدد فتنقلنا إلى مجال معرفى آخر — بعد المجالين الفلسفى والجمالى — هو المجال النفسى . ذلك بأن مدارس علم النفس ، على اختلاف منطلقاتها وآلياتها ومناهجها بصفة عامة ، قد وجدت من حقها المشروع أن تعرض لقضية الإبداع بعامة . والإبداع الفنى على وجه الخصوص .

وفى هذا الإطار تأتى دراسة يحيى الرخاوى تحت عنوان « طاقة العدوان وحركية الإبداع » وفيها يحاول الباحث أن يربط بين طبيعة العدوان وجوهر الإبداع فيما يتفقان فيه أو يختلفان على حد سواء .

يبدأ الباحث فيميز العدوان عن العدوانية بأنه غريزة إيجابية لحفظ الفرد والنوع ، كما يميز بين « الإبداع الخالقى » و « الإبداع التواصلى » ، مؤكداً أن الإبداع الأول هو القادر على استيعاب طاقة غريزة العدوان الإيجابية ، التى تطورت فجاوزت غاية حفظ الفرد والنوع إلى غاية أعلى هى الارتقاء بالإنسان إلى ما يميزه بوصفه إنساناً .

وفى سياق نظرية الغرائز يقارن الباحث بين الجنس والعدوان من حيث الطبيعة والمسار والتعبير والهدف والوظيفة . ثم يقدم الباحث تحفظين خاصين بالتاريخ التضمينى للفظ أولاً ، وبعلاقة العدوان بكل من الذكورة والأنوثة ثانياً .

وينطلق الباحث فيما بعد ليؤكد ــ من خلال سياقات التحليل والمقارنة ــ إسهام طاقة العدوان فى استيعاب التناثر البيولوجى التلقائى ، ومن ثم فى الحيلولة دون العودة إلى حالة السكون التى تمحو كل ما يتجه نحو الحركة والنشاط والقدرة على الخلق والإبداع .

وتأسيساً على ذلك يكون العدوان الإيجابى إسهاماً فى الإبداع ، بمعنى أنه العمل على تكثيف الجرعة المنشطة لاختراق طبقات الوعى الذاتى وتأكيد الوحدة والتميز عن الآخر ، والحيلولة دون التناثر فى شكل إبداع بديل (مجهض أو سلبى ، كما هو الحال فى بعض صور الجنون والانسحاب) . كذلك فإن طاقة العدوان بمعناها الإيجابى ترتبط بالمثابرة على إكمال حركة الإبداع وتصعيدها ، حتى تخترق وعى المتلقى وتقلقه .

ويستنتج الباحث فى النهاية أن غريزة العدوان أخطر من غريزة الجنس وأعمق منها غوراً ، وأن الفرصة المتاحة للتعبير عن العدوان فى حياتنا تبدو واهنة وعابرة لأن الإنسان يفتقر إلى الجهاز المناسب الصالح للتحكم فى هذه الغريزة بصورة مباشرة ، وأن إنكار هذه الغريزة أو إهمالها يُعَدُّ ترخصاً خطيراً ، فى حين يُعَدُّ ترويضها عن طريق التعليم الشرطى ، أو إبدالها عن طريق الإعلاء والتعويض ، وسائل مرحلية تعوق النمو فى النهاية .

ويدعو الباحث إلى دراسة أنواع الإبداع من منظور بيولوجى الجذور ، وظيفى المحتوى ، غائى الدافع ، لفتح آفاق جديدة لبحوث تُبنى على تفرقة جديدة ، تسهم فى مسار الإنسان وتكامله .

● ومن حقل الدراسات النفسية ننتقل مع نبيلة إبراهيم إلى حقل الدراسات الشعبية ، حيث تحدثنا عن « خصوصيات الإبداع الشعبى » . وهى تنطلق فى دراستها هذه من حقيقة أولية ، ترى أن الإبداع الشعبى يمثل حتمية تشبه حتمية الغرائز ، وأنه عملية طبيعية ، تنتمى كل الانتماء إلى العملية الحضارية إجمالاً . وبالرغم من أن التراث الشعبى يمثل الذاكرة الجماعية ، فهو قابل دوماً لاستقبال إضافات جديدة إلى نصوصه ؛ ومن ثَمَّ يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضارى للنصوص . وهذا الامتلاء إنما يحدث من خلال مسارات ثلاثة : المسار الأول هو الذى يسمح بالإضافة المعرفية الكمية ؛ والمسار الثانى هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة ؛ والمسار الثالث هو الذى يلغى جوانب من القديم ليحل محلها ما هو جديد . ولخصوصية التعبير الأدبى الشعبى ملامح بارزة ، تخلص إليها الباحثة فيما يلى : المشافهة ، التى تعتمد على حاسة السمع فى عملية التوصيل ؛ وقابليته للتثبيت عن طريق الكتابة ، على نحو يسمح بتوليد عمليات أخرى للرواية الشفاهية ؛ وازدواج مسار عملية الاتصال (من المؤدى الشعبى إلى الجماعة الشعبية ، ومنها إلى المؤدى الشعبى مرة أخرى . . وهكذا) .

أما خصوصية التأليف فى الأدب الشعبى فتكمن أساساً فى مجهولية المؤلف ، كما تكمن ــ على مستوى تالٍ ــ فى قدرته على التغير والتحول من خلال عمل الرواة المبدعين . كذلك فإن نصوص الأدب الشعبى شديدة الصلة بعضها ببعض ؛ وهى تتكامل فى إطار الفكر الكلى المنتظم . ومن خلال المثل الشعبى والحكاية الشعبية والأغنية الشعبية تحاول الباحثة أن تدلل على ما يميز الأدب الشعبى بوصفه إبداعاً جماعيّاً عن الأدب الفردى .

وترصد الباحثة خصوصية جماليات الإبداع الأدبى الشعبى لتحددها فى جملة من السمات ، تتمثل فى اتصال الواقع باللاواقع من خلاله ؛ وتعامل النص الشعبى مع أنماط ممثلة لأوضاع اجتماعية لا مع شخوص ؛ والبساطة التى تختلف أساساً عن السطحية ؛ وغلبة أسلوب الإضافات فى النص على الأسلوب التفريعى ؛ والتكرار بما هو سمة بلاغية واضحة ، لها وظيفتها التأثيرية المؤكدة .

أما عن علاقة الواقع باللاواقع فى الإبداع الشعبى فلها ثلاثة روافد : رافد الطبيعة ؛ ورافد الميل إلى التجسيد ؛ ورافد العالم الغيبى . وأخيراً تربط الباحثة بين الشكل والوظيفة من خلال تحليلها لخصوصية الأجناس الشعبية الأدبية ، حيث يمثل كل جنس فى حد ذاته كينونة واقعية حتمية ، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة بذاتها ، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى .

● ثم ننتقل مع محمد مفتاح إلى أفق معرفى آخر ، تتضافر فيه المعارف النقدية المعاصرة مع العلم الذى يراد له أن يحل محل السيبرناطيقا ، وهو ما يعرف بالذكاء الاصطناعى . ومن هنا يحدثنا الباحث عن « دور المعرفة الخلفية فى الإبداع والتحليل » .وهذه الدراسة تقوم على نفى الفكرة القائلة بوجود مسارين متوازيين لا يلتقيان : مسار المبدع ، ومسار الناقد ، حيث يرى الباحث أن الدراسات النفسانية الجديدة تقدم نظريات ومفاهيم تجعل المبدع والمحلل خاضعين للعمليات الذهنية نفسها التى تحكمهما معاً .

وقد بدأ الباحث دراسته بتوضيح بعض النظريات والمفاهيم ، مثل نظرية التناص ، التى تطالبنا بمراجعة مفهوم الإبداع حتى لا يبقى مفهوماً مجرداً متعالياً ، حيث صار من الأولى الحديث عن الإنتاج وإعادة الإنتاج .

كما أشار الباحث إلى نظرية بورس التى قامت على المسلمة نفسها بأن عملية الإبداع وعمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء تنطلق من شىء ما ، أى من نواة أو رحم . وقد صاغ بورس عدة مفاهيم تؤكد هذا الرأى ، منها مفهومان أساسيان هما مفهوم « المؤوِّلة » ومفهوم « السيرورة الدلالية اللامتناهية » . ويمكن عَدّ هذين المفهومين موازيين لنظرية التناص ، كما يمكن عد السيميوطيقا البورسية أساساً من الأسس التى قامت عليها نظريات الذكاء

الاصطناعى فى وصف عملية الإنتاج والتلقى وتفسيرها ، وخصوصاً فى استثمار مفهوم الفرض الاستكشافى .

وقد عرج الباحث على النظرية المعرفية التى ينطلق منها الذكاء الاصطناعى ، والتى تتساءل عن كيفية اشتغال الذهن البشرى بصفة عامة ، حيث تؤدى هذه المقاربة إلى دمج ما كان متوازياً . وإذا صحت هذه الخلاصة يكون لزاماً علينا أن نسلم بأن المحلل والمبدع تتحكم فيهما الآليات نفسها .

وهنا تصبح المعرفة السابقة المختزنة فى الذاكرة أساساً لإعادة إنتاج النصوص الأدبية والفنون وضروب السلوك البشرى ، أو إنتاج معرفة شبيهة بها . فإذا كان لكل من المبدع والمحلل تجربة خاصة ، تجعل كلًّا منهما يسير فى مسار معين ، فإن كلًّا منهما مسيَّر من قبل المعرفة الخلفية المختزنة لديه فى الذاكرة ، التى يعمل فيها الخيال عمله .

● ثم تقودنا دراسة فكتور شكلوفسكى « عن الشعر واللغة غير العقلانية » ، التى ترجمتها مكارم الغمرى ، من مستوى الفكر التأملى إلى مستوى الممارسة التجريبية . ذلك بأن هذه الدراسة تردنا إلى عملية الإبداع فى جنس أدبى بعينه هو الشعر . وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد حدثتنا عن الإبداع الجماعى فإن شكلوفسكى يتوقف بنا عند هذا اللون من الإبداع الفردى ، وهو الشعر ، حيث استقر فى العرف الأدبى أنه إبداع باللغة . والسؤال الأساسى الذى تطرحه هذه الدراسة هو : أية لغة ؟ وذلك لتنتهى إلى حاجة الشاعر المبدع إلى لغة أخرى « غير عقلانية » .

وفيكتور شكلوفسكى واحد من جماعة الأوبوياز ؛ وهى إحدى جماعتين تكونان المدرسة الشكلانية الروسية التى انبثق نقدها من تيارات الحداثة الشعرية فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى .

وتؤكد دراسة شكلوفسكى كون الفكرة والكلام لا يكفيان للتعبير عن معاناة الملهم ؛ ولذا فالفنان حُرٌّ فى التعبير ، ليس باللغة المفهومة فحسب ، ولكن أيضاً باللغة الذاتية ، وباللغة التى لا تملك معنى محدداً ، وهى تلك اللغة غير العقلانية .

ويُعلى شكلوفسكى من شأن الصوت فى ذاته ؛ فالانفعال من الممكن التعبير عنه بحديث صوتى خاص يعمل خارج المعنى ، أو بالرغم منه ، على إثارة استجابة المتلقى بصورة مباشرة . ومن خلال انتقاء الشاعر للأصوات يسعى إلى زيادة إيحائية أعماله ، مدللاً بذلك على أن تلك الأصوات تمتلك قوة خاصة .

ويشير شكلوفسكى إلى الشحنات الشعورية التى تبثها بعض الأصوات دون الأخرى ؛ فصوت ما يثير الشجن ، وصوت آخر يبعث على البهجة ، وهكذا . ويستشهد شكلوفسكى فى معرض بحثه بكثير من النقاد والمبدعين الذين يعضدون رؤيته هذه ، من أمثال « جريمان » و « جرامو » و « ديكنز » و « فوندت » و « فالنتين » . ويؤكد شكلوفسكى كون الحقائق المستشهد بها ترغم على التفكير فى أن « اللغة غير العقلانية » لها وجود ، وأن وجودها لا يتعين فى شكلها النقى فحسب ، بل يتحقق فيها كذلك بوصفها كياناً كامناً فى داخلنا ، هكذا ، مثلما كانت القافية ماثلة بصورة حية فى القصيدة القديمة ، دون أن يكون هناك وعى بها .

ويوازى شكلوفسكى بين طبيعة اللغة غير العقلانية ولغة الحديث عند الطوائف الدينية ، تلك اللغة التى تبدأ بالحركات التلقائية الصامتة لجهاز الكلام .

ويتساءل شكلوفسكى فى النهاية : هل سيأتى الوقت الذى تكتب فيه باللغة « غير العقلانية » أعمال أدبية حقًّا ؟ وهل سيكون هذا نوعاً أدبياً خاصاً ، معترفاً به لدى الجميع ؟ ويجيب شكلوفسكى بأن هذا لو حدث فسوف يكون امتداداً لظاهرة التباين بين الأشكال الفنية . ويتضامن شكلوفسكى مع ى . سلافاتسكى فى قوله إنه « سيحل الوقت الذى لن يهتم فيه الشعراء فى كتابة أشعارهم إلا بالأصوات وحدها » .

● وعلى مستوى التجريب كذلك تأتى دراسة وفاء محمد إبراهيم الفاحصة لعملية الإبداع فى الفن التشكيلى تحت عنوان « توحيد الخالق فى إبداع فنان » . وتقف بنا هذه الدراسة على تجربة طريفة للفنان الكبير صلاح طاهر فى تشكيل أكثر من خمسمائة لوحة من لفظ « هو » ، الدال على الخالق سبحانه وتعالى ، تكشف عن طبيعة العلاقة بين الإنسان وخالق الوجود .

لقد استطاع صلاح طاهر أن يحقق من خلال هذا الموضوع « هو » الجانب الصوفى من شخصيته كأفضل ما يكون التحقق . وقد تطور هذا التحقق تدريجياً من لوحة خطية إلى لوحات تشكيلية بحت ، تحول اللفظ إلى معنى وقيمة فنية فى آن واحد .

وقد اعتمدت الباحثة فى تحليل هذه اللوحات على الوحدة التى تجمع الجوانب الأساسية للإبداع الجمالى ، ألا وهى خبرة المبدع ، والمتذوق ، والعمل الفنى . وقد اعتمدت فى تحليل خبرة المبدع وبيان تطور الموضوع فكريًّا ووجدانيًّا على الحوار معه وقراءة ما كتب عنه وما كتبه هو عن نفسه . واعتمدت فى تحليل خبرة المتذوق على رصد التفسيرات المختلفة التى تتفجر داخل المتلقى عند مشاهدته تلك الصيغ والأشكال المختلفة لـ (هو) . وقد تحركت فى تحليل العمل الفنى على مستويين ؛ الأول : يختص بتحليل القيم التشكيلية للعمل الفنى من حيث كونه عملاً فنيًّا تجريديًّا يتعامل مع قيم تشكيلية بحت ، والآخر تطبيقى ، يستند على بيان الأساس الفكرى والوجدانى الذى ينطلق منه الفنان ، من خلال مجموعتين من اللوحات ، ذواتى خلفيتين متمايزتين ، إحداهما معتمة والأخرى مضيئة ، تكشفان عن تتابع المعاناة الوجدانية والتأملية فى خط متصل منذ البداية حتى الذروة .

وتكشف الدراسة أن صلاح طاهر قد أراد من خلال موضوع (هو) أن يرد الكثرة الفيزيقية فى الكون كله إلى وحدة ميتافيزيقية ،

حيث يرى أن « فى الفن ، وبالفن وحده ، سوف نجد نفوسنا الضائعة ، فهو قد يكون البديل إذا ما وعى الإنسان وصحت روحه » .

ومن هنا فإن (هو) يتجلى فى اللوحات ليس بمعنى حشد وجدان الأمة العربية ضد تجزئتها فحسب ، بل بمعنى « توحيد » ينبه البشرية جمعاء إلى ما يهددها بالدمار ، وما يهدد حضارتها بالفناء .

● وأخيراً يقف بنا عصام بهى فى دراسته عن « الاختراع والإبداع فى كتاب العمدة » عند مسألة فاتنا أن نلم بها فى العدد السابق ، الذى حاولنا فى جزء كبير منه أن نلم بقضية الإبداع من المنظور النقدى العربى القديم .

وتقوم هذه الدراسة على محاولة استكشاف مفهوم كلّ من مصطلحىْ « الاختراع » و « الإبداع » ، اللذين يستخدمهما ابن رشيق فى كتابه ، وتعرف خلفية كل مفهوم منهما ، بالعودة إلى ما يتصل به من قضايا أثارها ابن رشيق ، أهمها قضيتا : اللفظ والمعنى ، والقدماء والمحدثين .

فابن رشيق يجعل « الاختراع » خاصًا بالمعنى ، من حيث هو « خلق المعانى التى لم يُسْبَق إليها ، والإتيان بما لم يكن منها قط » ؛ أما « الإبداع » فهو خاص باللفظ ؛ لإتيان الشاعر « بالمعنى المستظرف ، الذى لم تجر العادة بمثله » ، والذى يتكشّف فى الأخير ـ عن أنه ـ هو نفسه ـ المصطلح الذى بدأ عبد الله بن المعتز استخدامه حين ألف كتابه « البديع » .

ويلاحظ الباحث أن استخدام ابن رشيق للمصطلحين ، ومن ثم للمفهومين ، يقوم على مسلّمة أساسية بالفصل بين اللفظ والمعنى فى الشعر ، لكنه يعجز عن القيام بهذا الفصل ، من حيث يوحّد بين المعنى والصورة فى أكثر كلامه عن « المعنى » ، ويجعل العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة روح بجسد ، مرة ، وعلاقة قالب بمادة ، مرة أخرى ، ثم يصرِّح ـ أخيراً ـ بأن « المعنى مثال ، واللفظ حذوٌ » ، والمثال ـ بطبيعته ـ محدود ، لا يكاد يتغير ، فيضيق بذلك مجال « الأغراض » و « المعانى » أمام الشعراء المحدثين فى عصره ، ويبرز تعصبه ـ الذى حاول إخفاءه ـ للقدماء ، الذين مثّلوا ـ فى النقد العربى القديم كله ـ « العصر الذهبى » للشعر ؛ عصر البناء والإحكام والإتقان ، الذى يتضاءل أمامه كلّ إنجاز للمحدثين ، حيث لا يعدو إنجازهم « النقش والتزيين » ، مع الكلفة الظاهرة !

وعلى الرغم من أن ابن رشيق يلاحظ ـ مع ابن جنىّ ـ « اتساع المعانى مع المُوَلَّدين » بانتشار العرب فى البلاد بعد الإسلام ، ويلاحظ ـ كذلك ـ غلبة « الاختراع » ـ فى المعانى ـ عند بعضهم ـ كبشّار وأبى نواس وأبى تمام وابن الرومىّ ، الذى يخصّه بوضع مميّز ـ فإنه يعود ليحتج لتعصبه على المحدثين بأن « العلوم والآلات ضعفت » ـ مرّة ـ وبأن فى المحدثين « من إذا أعطى الحقّ تعاطى فوقه ، وادعى على الناس الحسد ، وقال : أنا ولا أحد . . » !

وبقدر ما ضيق ابن رشيق على الشعراء فى المعانى والأغراض ، عاد وضيّق فى اللغة نفسها ـ التى هى مجال « الإبداع » عنده ـ فنصّ على أن « للشعراء ألفاظاً معروفة ، وأمثلة مألوفة ، لا ينبغى للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها » ؛ فانتهى بالشاعر إلى أن يكون مجرّد « مستهلك » لمخزون جاهز ، يتصرّف فيه فى حدود المألوف والمتعارف عليه .

●

إلى القارىء العزيز

بظهور هذا العدد تكون « فصول » قد أنجزت مشروعها فى تأسيس فكرنا النقدى على المستويين النظرى والعملى . .

وبهذا العدد ينتهى لقاؤنا المنتظم ، الذى دام أحد عشر عاماً ؛ ولكن علاقتنا التى توثقت خلال هذه الحقبة المباركة وقبلها لن تنقطع ، بل ستظل موصولة بإذن الله ، ولكن عبر أشكال أخرى من التواصل .

رئيس التحرير

الدكتور مجدى وهبة ● العالم الكبير والمفكر العظيم

ما أصدق الشاعر اليونانى ميناندر حين قال : ألا ما أنبل الإنسان حين تتجلى فيه إنسانيته . وإذا ما حاولت أن أصف إنساناً بما وصف به هذا الشاعر الإنسان النبيل لوجدتك أنت أولى بهذا الوصف .

كان أول ما عرفته مع بداية الخمسينيات قارئاً له فأعجبت به . ومع أوائل الستينيات كان له منه إلى عون مشكور حين قام بالترجمة الفورية من الفرنسية إلى الإنجليزية لمحاضرات مؤرخ الفن الفرنسى رينيه ويج بالجامعة العربية ، وإذا نحن بعد صديقان ، لم تشب علاقتنا على امتدادها شائبة ما . ومع سنة ١٩٦٦ وكنت وزيراً للثقافة وجدته خير من أستعين به فى شئون العلاقات الثقافية الخارجية فأسندت إليه وكالة وزارة الثقافة فى هذا المجال ، فإذا هو ــ يشهد الله ــ يبذل الجهد كله ويضطلع بتلك الشئون الثقال خير اضطلاع فى تفان وإخلاص عن كفاءة لا مثيل لها تمخضت عن صلات بين وزارة الثقافة وبين الهيئات الثقافية الخارجية عادت بالنفع الكثير الذى تدين له به مصر . وحين كان العيد الألفى لمدينة القاهرة الذى أحيته وزارة الثقافة سنة ١٩٦٩ كان هو حامل العبء الأكبر فى ذلك العمل الذى وصفه رئيس الجمهورية جمال عبد الناصر يومذاك فى خطابه بأنه الرد الثقافى على الهزيمة العسكرية . فلقد امتزج عمله دوماً بالحب إذ كان يؤمن أن العمل لا يقوم ولا يتم إلا عن حب .

وما أحسب طالباً ممن تتلمذوا على يدى هذا الأستاذ الجليل بجامعة القاهرة ــ وما أكثرهم ــ لا يعرف له الإخلاص العميق والعلم الوفير مع التواضع الجم والعطاء السخى دون من أو ترقب جزاء . وما من شك فى أن ما قدم من مؤلفات شامخة وأبحاث شائقة ودراسات جادة وتراجم ممتعة ومعاجم أدبية وفنية لم يسبق إليها وقواميس لغوية على نمط جديد لا ضريب لها .. ستبقى الدهر خالدة بخلود اسمه ، فهى نتاج علم واسع أصيل لا يقوى على تحصيله إلا القليل النادر . وما كان هذا النتاج الغزير إلا عن إلمامه العميق الذى قل أن يعمر قلب بمثله ــ بلغات شتى كالإنجليزية والفرنسية والإيطالية واليونانية واللاتينية والعربية . ولم ينس مجمع اللغة العربية بمصر هذا الرجل النابه الفريد فضمه إليه ليكون عضواً من بين أعضائه .

ويشاء القدر مع ظروف سياسية قاسية أن يمتحن مجدى وهبة فتصادر أملاكه وأملاك أسرته ، فما هز هذا لمجدى من كيان ، بل ظل على شجاعته وثباته وانكبابه على العلم والتأليف والعطاء . بل لقد كانت هذه المحنة أكبر حافز له على أن يصل العلم والتأليف والعطاء بجهد أجدى وطاقة أوسع وكم كان مجدى مع هذا كريماً الكرم كله ، يسخو بما يملك ، قل ثراؤه أو كثر ، بل كان مع قلة ثرائه أجود منه مع كثرته فى سرية وكتمان . وكم من أسر تحمد له إلى اليوم رعايته لها ومولاته لأبنائها ، لا فرق عنده بين عقيدة وعقيدة .

عرفته يواسى الصديق وكان أولى به أن يواسى نفسه فى تلك المحن التى توالت عليه . كما عرفته يرد الإساءة بالإحسان ، فما تركت إساءة فى نفسه أثراً ما ، بل كان دوماً الرجل السمح الغافر للخطيئة الذى يحمل الود للناس جميعاً ، من أساء إليه قبل من أحسن إليه .

ولا أملك هنا ، كما لا يملك أصدقاؤك ومحبوك وتلامذتك ومريدوك ، وغير هؤلاء ممن نهلوا من علمك وفضلك وإحسانك غير أن نسأل الله لك الرحمة الواسعة . فما أشق على نفسى أن أقف اليوم لأرثيك ، وقد أذكر هنا قول شوقى فى رثاء حافظ .قد كنت أوثر أن تقول رثائى يامنصف الموتى من الأحياء .

عزاء لا يملك قلمى أن يفصح عنه ، فالمصاب جلل والخطب عظيم . وما علينا إلا أن نصبر لقضاء الله وقدره ، وهذا ما يملكه البشر . ولا أقول وداعاً ، بل أقول إلى الملتقى .

ثروت عكاشة

قضية الإبداع وآفاقها المعرفية



توجهت مجلة « فصول » بهذه الأسئلة إلى الأستاذ محمود أمين العالم ، فكانت إجابته هي المقال التالي .

١ — هل يشكل مفهوم الإبداع مقولة من مقولات الفلسفة ؟ وبعبارة أخرى هل تعد الفلسفة مسألة الإبداع من مسائلها الأساسية ؟

٢ — إذا كانت مسألة الإبداع تناقش فلسفيًا فكيف يكون الإبداع في الفلسفة ذاتها ؟ وبعبارة أخرى إذا كان الإبداع مسلماً به في مجال الفن فكيف يكون الإبداع في مجال الفكر ؟ وهل يكون عندئذ إبداعاً يبحث في الإبداع Meta - creativity ؟

٣ — على مدى الزمن ارتبط الإبداع في الفن بأشكال خاصة في الأداء ، حتى أصبح الشكل بما ينطوى عليه من دلالة هو مناط الإبداع ؛ فهل يصدق هذا المعيار على الإبداع الفكرى كذلك ؟ أم أن للإبداع الفكرى معاييره الخاصة ؟

٤ — هناك أصوات في الماضي القريب وفي الوقت الراهن تذهب إلى أن النقد — في جانب منه على الأقل — يكون عملاً إبداعياً ، شأنه شأن الأعمال الفنية ؛ فهل هذا ضرب من المجاز أم أن الوصف صحيح ؟

٥ — هل يمكن الكلام عن عصر أو زمن أو بيئة أو مناخ هو أكثر ملاءمة للإبداع ؟

٦ — هل هناك عوامل خارجية بعينها في حياة المجتمع من شأنها أن تؤثر على النشاط الإبداعي في الفن وفي الفكر على السواء تأثيراً إيجابيًا أو سلبيًا ؟ أم أن الإبداع نشاط يتعلق بالعبقرية المتفردة أو الاستعداد الخاص للفرد ؟

٧ — هل يتوازى الإبداع في الفكر والإبداع في الفن في الزمن الواحد والبيئة الواحدة والمجتمع الواحد ؟ وما العلاقة بين حركة الإبداع في هذين المجالين ؟

٨ — في مجتمعنا العربي ، قديماً وحديثاً ، كيف نرصد حركة الإبداع فنيًا وفكريًا ؟

قضية الإبداع
وآفاقها المعرفية

محمود امين العالم

أكتب إجابتي عن هذه الأسئلة ، التي تسلمتها منذ أيام قليلة ، وأنا في سفر أتنقل فيه من بلد إلى بلد ، ومن ندوة إلى أخرى ، منشغلا في الوقت نفسه بما يفرضه السفر عادة من أعباء وواجبات ومشاكل . فعذرًا إن جاءت إجابتي سريعة ومجتزأة وتلقائية ، ينقصها طابع الدراسة الدقيقة . إنها أقرب إلى التأملات الانطباعية ـ لو صح التعبير .

• • •

واسمحوا لي ألا أجيب عن كل سؤال على حدة ، بحسب تسلسل الأسئلة ؛ فقد أجيب عن أكثر من سؤال بإجابة واحدة ، وذلك لتداخل الأسئلة وتشابكها .

وقد أرى من الواجب في البداية أن أحاول تحديد مفهوم الإبداع ردًا على السؤالين الأول والثاني . ولن أسعى لتحديد الإبداع بحسب ما تحمله الذاكرة من رأي هذا الفيلسوف أو ذاك ، وإنما سأحاول أن أحدد هذا المفهوم بحسب إدراكي الخاص له ، دون أن استبعد بالطبع أن يكون هذا الإدراك ترسيباً وتأثيراً لقراءات هذا الفيلسوف أو ذاك في تفاعل مع خبرتي الخاصة .

وتفد إلى ذهني في البداية التفرقة التي أقامها ابن سينا بين الخلق والإبداع . فالخلق عنده ـ فيما أذكر ـ يختص بالموجودات الطبيعية ، على حين أن الإبداع يختص بموجودات العقول . ونستطيع أن نستمد من هذه التفرقة التمييز بين مفهوم الخلق الديني ومفهوم الإبداع الإنساني . فإذا كان مفهوم الخلق الديني يعني إيجاد الأشياء من عدم ، أي تأييس الأيس من ليْس ، على حد تعبير الكندي ، فإن الإبداع الإنساني هو إيجاد متعلق منسوب إلى ما هو سابق عليه . غير أن هذا التعلق والانتساب هو شرط الإبداع الإنساني ، وهو مكون من مكوناته ، ولكنه ليس حقيقته الجوهرية من حيث إنه إبداع . ذلك أن الإبداع الإنساني أكبر من مكوّناته وأكبر من مصادره ، أو هو ـ على حد التعبير الاقتصادي ، مع الفارق في الدلالة ـ قيمة مضافة إلى عناصر إيجاده وإنتاجه ، فالماء على سبيل المثال مكون من نسبة معينة من الأكسوجين ونسبة أخرى من الهيدروجين ، إلا أنه تكوين جديد فوق عنصُرَيْه المكونين له ؛ فبقيام علاقة بينهما في حدود نسبة معينة نشأ كيان جديد هو الماء .

وكل إبداع مشروط ومنسوب ، ولكن شرطه ونسبته لا تلغي ذاتيته المتميزة ، كما أن ذاتيته المتميزة لا تلغي شرطه ونسبته . ويصدق هذا على مختلف المخلوقات والإبداعات الإنسانية ، الذهنية منها والعملية والتكنولوجية والوجدانية والسلوكية والعملية . ولنضرب مثالاً ناقصاً ، قد يساعدنا ـ برغم نقصه ـ على فهم ما نقصده ، هو الولادة . فالولادة إبداع بشرى ، وإن يكن إبداعاً بشرياً ناقصاً ؛ لأن الوالدة والوالد لا يتحكمان تحكماً كاملاً في تشكيل هذا الإبداع . قد يتحكّمان بعد الولادة في تشكيل المولود تشكيلاً نسبياً يمكن أن نقيّمه بأنه إبداعي . على أن الولادة بشكل عام ـ بصرف النظر عن هذا النقص ـ هي إبداع . فالطفل المولود مشروط بوالديه أو مستمدّ منهما ـ إذا أخذنا في حسباننا أطفال الأنابيب ـ ولكنه مع ذلك يشكّل كياناً مستقلاً عنهما . وسيزداد استقلاله بنموّه وتطوره . والاستقلال هنا لا يعني الانفصال أو القطيعة المطلقة ، وإنّما يعني اكتمال الحقيقة الذاتية المتميزة ؛ فلكل طفل حقيقة مكتملة متميزة ذاتيّاً ، من حيث الشعور والتنفس والاعتناء والحركة والسلوك والرغبات ، فضلاً عن أن له اسماً وهوية ؛ أي أنه كيان متميز قائم بذاته ، دون أن يلغي هذا نسبته إلى مصدر أو إلى مصادر متنوعة ، عضوية ونفسية واجتماعية ومعنوية ، إلى غير ذلك ، ودون أن يلغي هذا كذلك حاجته إلى الرعاية والعناية . وهذه الصورة من التميز الكياني نجدها في إبداع إنسان آخر وإن يكن إبداعاً صناعيّاً ، نجده في أي بنية سيبرنيطيقية ، حيث تتم عملياتها

الداخلية بشكل ذاتى . إنها كذلك كيان مستقل بذاته ، وإن يكن ناقصاً ، لأنه مشروط دائماً بالبرامج والطاقات التى وضعت فيه .

ونستطيع أن نعمّم هذا القول ـــ مع الفارق ـــ على كل إبداع إنسانى ، سواء كان إبداعاً أدبياً أو فنياً أو عملياً أو فكرياً أو عملياً تكنولوجياً أو اجتماعياً ؛ فكل إبداع هو كيان مستقل متميز قائم بذاته ، مكتمل بعناصره وتكويناته ، دون أن يعنى ذلك الانقطاع عن مصادر هذه العناصر والتكوينات . هذه الكيانية المستقلة المتميزة الذاتية هى التى نطلق عليها أسماء مختلفة باختلاف الظواهر الإبداعية ، أدبية كانت أو فنية أو عملية أو تكنولوجية أو اجتماعية ، مثل الوحدة العضوية ، أو البنية المتسقة الدالة ، أو التكامل البنيوى ، أو النسق المغلق ، أو الاتساق النظرى ، أو الصدق المنطقى ، أو الآلية الذاتية ، أو الانتظام الحركى أو الترابط الأخلاقى ، أو العقد الاجتماعى ، أو التسيير الذاتى ، إلى غير ذلك .

إن هذه الكيانية المتميزة الذاتية هى فى تقديرى نقطة البداية فى تحديد الطابع الإبداعى للإبداع ، التى يمكن أن نلخصها فى الهوية المكتملة والمكتفية ـــ نسبياً ـــ بذاتها ، دون أن يلغى هذا مشروطيتها من حيث نسبتها إلى أصول أو حاجتها إلى عناية ورعاية ـــ فى صور مختلفة ـــ كما أشرنا فى مثالىْ الطفل والبنية السيبرنيطيقية . ولست أقصد بالطابع الإبداعى هنا الدلالة الإبداعية ، وإنما ما يعطى للإبداع سِمَته ، بصرف النظر عن دلالته .

ولكن هذا لا يكفى لتحديد إبداعية الإبداع ، وإنما تتحدد الإبداعية ، برغم خصوصيتها الكيفية وتفرّدها الذاتى ، بطابع الكلية والعمومية ، سواء كان هذا الطابع إنشاء جديدًا مستحدثاً ، أو انتساباً إلى موجود كلى عام قائم بالفعل . فكل إبداع إنسانى ـــ فى تقديرى ـــ هو تكوين جزئى خاص ومتفرد ، يحتوى فى الآن نفسه تكويناً كلياً عاماً ينشئه أو ينتسب إليه أو يفيض به . ويرجع هذا الطابع الكلّى العام للإبداع إلى طبيعته الإنسانية ؛ فبغير هذا الطابع الكلّى العام ، يفقد الإبداع طبيعته الإنسانية ، التى تجعله قابلاً للتواصل الإنسانى ، ولا يكون له تفرد أو خصوصية نتيجة لذلك ، بل يصبح تفرده وخصوصيته مسخاً وشذوذاً غير قابل للتعميم والدلالة والتوصيل . فلا تفرد بلا نسبة أو إفضاء إلى كلية ، ولا خصوصية بغير نسبة أو إفضاء إلى عمومية ، ولا إبداع إلا فى هذا التلاقى والتواحد بين التفرد والخصوصية من جانب ، والكلية والعمومية من جانب آخر . إنهما وجهان لكل حقيقة إبداعية واحدة . ولا يقف هذا المفهوم عند حدود ما قال به عبد القاهر الجرجانى من المعانى الثوانى التى تخرج بالنظم عن حدود المعنى الواحد المباشر ، إنما المقصود هو الرحلة الدائمة من المتفرد الخاص إلى الدلالة الكلية العامة ، ومن الدلالة الكلية العامة إلى التفرد الخاص داخل كل بنية إبداعية . على أن الرحلة إلى الكلى العام ، وهذا الانتساب والإفضاء إليه ، لا يكون بالتكرار العددى لأفراد هذا الكلى العام ، وإنما يكون بالإضافة الكلية إليه ؛ أى يكون التفرد والخصوصية إغناء وإخصاباً وتطويراً وتجديداً أو إيجادًا لما هو

كلى عام ، وإلا لم يكن إبداعاً . وهنا فقط تصبح الإضافة الكيفية والجدة الاستحداثية بُعْدًا أساسياً من أبعاد الإبداع . فالإبداع الشعرى ـــ مثلاً ـــ هو من حيث نشأته الأولى إبداع إنسانى كلى الدلالة ؛ بمعنى أنه إضافة مستحدثة كلية إلى الخبرة الإنسانية ، وإلى التعابير الإنسانية الأخرى ، من رقص وكلام وموسيقى ، إلى غير ذلك . وما يتسم به كل إبداع شعرى جديد من تفرد وخصوصية هو إضافة كيفية إلى هذا الإبداع الشعرى فى الدلالة الإنسانية الكلية ، وهو إضافة كيفية إلى الخبرة الإنسانية العامة . إنه كلّى الدلالة ، برغم تفرده ، أو بفضل تفرده وخصوصيته . وعلم الفيزياء ـــ إذا أردنا مثالاً آخر ـــ هو إبداع إنسانى كلّى الرؤية ، وإضافة كيفية مستحدثة إلى المعرفة الإنسانية . وكل نظرية جديدة من النظريات الفيزيائية تكون إبداعيتها بمقدار ما تحققه من إضافة كيفية إلى كلية النظرية الفيزيائية ، وإلى الخبرة العلمية الإنسانية عامة . وعلى هذا فكل إبداع هو كذلك كشف واستحداث وإضافة كيفية ، سواء كانت هذه الإضافة علمية أو فكرية أو وجدانية أو مادية أو أخلاقية أو سلوكية أو اجتماعية . وهو كشف واستحداث وإضافة فى إطار النسق الكلى العام لكل مجال من مجالات النشاط الإنسانى ، وإلى الخبرة الإنسانية عامة ، كما سبق أن ذكرنا . وهذا بعد أساسىّ آخر من أبعاد الإبداع الإنسانى عامة .

على أن هذا البعد الإبداعى ، بما يحمله من إضافة كيفية كلية الدلالة ، يرتبط بالضرورة بقيمة معيارية . ذلك لأن كل إضافة كيفية تعنى مضاعفة لمجال المعرفة والخبرة والوجدان والعقل فى حياة الإنسان . إن كل إبداع ، أيّاً كانت طبيعته ، هو تحقق موضوعى وقيمة معيارية فى وقت واحد . فهو لا يضاعف من معرفتنا بالواقع الطبيعى والإنسانى فحسب ، بل يضاعف كذلك من القدرة على السيطرة على هذا الواقع ، ومن ثم من القدرة على تغييره ، أيا كانت طبيعة هذا التغيير : معرفية ، أو معنوية ، أو وجدانية ، أو اجتماعية ، أو عملية ، أو مادية . فأورجانون أرسطو ـــ مثلاً ـــ كشفٌ للعلاقات الضرورية الصورية فى حركة الفكر ، ولكنه فى الوقت نفسه معيار لقيم الصدق فى التطبيقات المختلفة لهذه العلاقات . والأورجانون الاستقرائى الجديد ليكون هو كشف لعلاقات تجريبية تختلف عن العلاقات الصورية ؛ وهو معيار كذلك لقيم الصحة فى أسس الاستخلاص المنطقى من هذه العلاقات التجريبية . والمنطق الجدلى لهيجل وماركس هو كشف لقوانين التناقض والحركة فى الفكر والمجتمع والطبيعة ؛ وهو معيار فى الوقت نفسه لصحة هذه القوانين . ولا شك أن كل منهج من هذه المناهج المنطقية الثلاثة هو إبداع كيفى فى مجال المعرفة الإنسانية ، وإن كان يعبر فى الوقت نفسه عن قيمة معيارية خاصة من قيم الصدق والحقيقة ، إن هذه المناهج ـــ كما نرى ـــ تتضمن إضافة معرفية وقيمية فى وقت واحد ؛ وهو ما يشكل بعداً ثالثاً من أبعاد إبداعيتها . ليس معنى هذا أن كل تطبيق للمنطق الصورى أو الاستقرائى أو الجدلى هو عملية إبداعية ؛ فلن يخرج عن أن يكون تطبيقاً تكرارياً لإبداع محقق . وهو لا يكون إبداعاً إلا إذا تحققت به إضافة كيفية

إلى العملية المنطقية ذاتها ، الصورية أو الاستقرائية أو الجدلية ، أو باكتشاف منهجية منطقية مغايرة ، تعبر عن إضافة كيفية إلى الخبرة المنطقية الإنسانية عامة . وكذلك الشأن فى مختلف الإضافات الكيفية فى المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية والأخلاقية والاجتماعية .

إن قيماً أخلاقية واجتماعية ، مثل الضمير والواجب والقانون والمسئولية العامة والمساواة والحرية والديمقراطية والعدالة والحق والتعاون والاشتراكية والسلام ، هى إبداعات كبرى فى تاريخ الإنسان ، تجمع بين التفرد والخصوصية من ناحية ، وبين الكلية والعمومية من ناحية أخرى ، كما تجمع بين الوعى بأسسها وضروراتها الموضوعية التى تنشأ عنها ، وبين دلالتها بوصفها قيماً فاعلة ومؤثرة فى حياة الإنسان . وكذلك الأمر بالنسبة للقيم الجمالية والحسية والتذوقية والوجدانية والتشكيلية ، والمضامين والدلالات المختلفة فى الشعر والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما ؛ إنها إبداعات كبرى فى تاريخ الإنسان ، تجمع بين التفرد والخصوصية من ناحية ، وبين العمومية والكلية من ناحية أخرى ، كما تجمع بين المعرفة والقيمة ؛ بين التعبير عما هو ضرورى وقائم ، وبين التطلع الإرادى النقدى إلى التحرر والتجاوز والتجدد .

وكذلك الشأن بالنسبة للمكتشفات العلمية : النار ، العجلة ، طواحين الهواء ، قوانين الجاذبية ، البنية الداخلية للذرّة ، وللخلية ، الآلات الحاسبة الإلكترونية ، إلى غير ذلك من معجزات الإبداع العلمى الإنسانى ؛ إنها معادلات متصلة من العلاقة الضرورية بين العلم والسيطرة وفعل التغيير .

إن هذه الظواهر المتنوعة من الإبداع الإنسانى تتداخل فيها المعارف مع القيم ، بما يتيح للإنسان المزيد من العمق والاتساع فى الرؤية المعرفية والمعنوية والوجدانية والأخلاقية والاجتماعية ، والمزيد من القدرة على تجديد الحياة وتطويرها فى مختلف المجالات الذاتية والموضوعية ، والاجتماعية والكونية . والإبداع الإنسانى — فضلاً عن هذا — وبرغم خصوصيته وتفرده ، لا يقف عند حدود الإبداع الفردى ، الذى يحتوى دلالة كلية ، بل يتعدّاها كذلك إلى أشكال من التعابير الجماعية ، كالثورات الكبرى العقائدية والفكرية والعلمية والسياسية والاجتماعية التى يتغير بها وجه التاريخ الإنسانى ويتجدد .

والإبداع برغم آنيّته ، أى تخلّقه وتحققه فردياً أو جماعياً فى لحظة معينة من لحظات التاريخ ، فهو من حيث إنه إضافة كيفية إلى الخبرة الإنسانية ، يتضمن فى ذاته بعداً تاريخياً دائماً هو أشمل من آنيته الزمنية . ولهذا تبقى الدلالة المعرفية والقيمية للفلسفة اليونانية وللأدب اليونانى ، وغير ذلك من كثير من المنجزات الإبداعية الإنسانية فى مختلف المجالات العلمية والأدبية والفنية والاجتماعية والأخلاقية برغم تجاوزها لملابساتها المعرفية والقيمية الآنيّة .

والإبداع أخيراً هو كشف لوقائع وحقائق ودلالات ورؤى ومضامين وقيم يتجاوز بها ما هو سائد جامد وثابت محدود ، وأحادىّ الجانب ، ويتمّ التعبير عنها تعبيراً خاصاً ، يتمثل فى صياغات وأبنية تسعى إلى أن تتجاوز هى كذلك ما هو سائد وجامد وثابت من صياغات وأبنية تعبيرية ، حتى تتلاءم مع مضامينها ودلالاتها المستحدثة ، على نحو يفجر توتراً فى مجالات المعرفة والرؤية والقيم وأشكال التعبير ، ويدفع أحياناً إلى قلاقل وصراعات وتحولات فى مجمل الأبنية الفكرية والذوقية والقيمية والسلوكية والاجتماعية .

وهكذا نستطيع القول تلخيصاً لهذا كله ، إن الإبداع ذو طبيعة مزدوجة ، هى جزء من حقيقته . فهو ينتسب إلى جذور وأصول ولكنه يتجاوزها بالضرورة ؛ وهو يتسم بخصوصية وتفرد ولكنه يتضمن دلالة كلية عامة ، ينشئها أو ينتسب إليها أو يفضى إليها بالضرورة ؛ وهو يمزج ويوحد مزجاً وتوحيداً حميمين بين المعرفى والقيمى ؛ بين الدلالة والفاعلية ؛ بين الآنىّ والتاريخى ؛ بين الذاتى والموضوعى ؛ بين الفردى والمجتمعى ، بين مضامينه وصياغاته .

هذا — فى تقديرى — ما يمكن أن نستقرئه من آيات الإبداع الإنسانى فى مختلف المجالات . على أن الإبداع مستويات تتراوح فيها هذه العلاقة المزدوجة ، فيغلب فيها طرف على طرف ، ويختل أو تضعف وتخفت بهذا القيمة والدلالة والفاعلية الإبداعية . وبهذا المعنى فالإبداع نسبى ؛ فما عرضنا له هو الإبداع بامتياز ، من حيث إنه إضافة كيفية مستحدثة أو متجاوزة لما هو قائم . ولكن فى داخل مجال إبداعى معين قد نجد مستويات من الإبداع لا ترقى إلى هذا المستوى الاستحداثى أو التجاوزى . قد تكون تفريعاً أو تفريداً على النسق الإبداعى الكلّى القائم ؛ أى تكراراً متنوعاً له . وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الأعمال أو الاجتهادات الجيدة ، وليست المبدعة . وما أكثر الاجتهادات وأندر الإبداع .

على أنى حريص أن أختتم هذا المدخل العام الذى أصبح الموضوع الأساسى ، وغلب عليه للأسف الطابع التجريدى الخالص ، حريص على أن أؤكد أن ما ذكرته عن الإبداع هو اجتهاد لتحديد آليات عملية الإبداع لا لتحديد دلالة الإبداع نفسه . ذلك أن للإبداع دلالات مختلفة متنوعة ، من مفاهيم وتصورات ومعانٍ ومضامين وأشكال وقوانين وقيم أخلاقية واجتماعية وسياسية وجمالية ، وغير ذلك مما يشكل تاريخنا الإنسانى كله . فالتاريخ الإنسانى الحق ، هو تاريخ الإبداع الإنسانى ؛ وهو ما لا يتسع له الحديث فى هذا المجال المحدود . على أنى حريص أن أؤكد ثانياً أن دلالات الإبداع وآلياته قد تختلف باختلاف مجالات تحققه ؛ فهى فى مجال المعرفة العلمية ، قد يغلب عليها جانب غير الجانب الذى يغلب فى مجال الأدب والفن ، وغير الجانب الذى يغلب على المجال الاجتماعى والأخلاقى والعملى . وأراني حريصاً أخيراً على أن أؤكد ضرورة عدم الخلط بين الإبداع والجمال ؛ فالجمال فى الطبيعة لا يدخل فى مجال الإبداع الإنسانى ، اللهم إلا إذا كان تنسيقاً لحدائق أو اكتشافاً لزهور جديدة ، إلى غير ذلك . أما الجمال فى الأدب والفن فهو جزء من ملكوت الإبداع الذى هو أوسع من حدود الأدب والفن . وما أكثر الكتابات التى تخلط بين مفهوم الإبداع

ومفهوم الجمال عامة ؛ ولهذا تختلط كذلك أحياناً بين رأى الفيلسوف كانط فى الجمال عامة ورأيه فى الإبداع الأدبى والفنى بوجه خاص .

ويكاد يكون الإبداع — فى تقديرى — هو السؤال الفلسفى الأساسى ، سواء فى مجال نظرية المعرفة أو نظرية الوجود أو نظرية القيم ، وإن اختص باب من أبواب الفلسفة التقليدية ، وهو علم الجمال ، فى مسألة الإبداع بوصفها موضوعاً مستقلاً ومحدوداً بحدود الجمال فى الأدب والفن والطبيعة والحياة عامة . على أن الفلسفة — فى تقديرى ، وكما سبق أن ذكرنا — تعبير إبداعى فى ذاتها ؛ فليست هناك فلسفة ، بل هناك فلسفات وأنساق فلسفية مختلفة . وكل فلسفة وكل نسق فلسفى هو محاولة إبداعية لصياغة رؤية فكرية شاملة متسقة للمعرفة والكون والوجود والحياة الاجتماعية والقيم . ولهذا تختلف الفلسفات باختلاف هذه الرؤى ويتراوح الإبداع فيها وبينها بمقدار ما تحققه من إضافة كيفية إلى التصور السائد فى مجتمع من المجتمعات بما يتيح تخطيه إلى تصورات معرفية وقيمية أشمل وأعمق ، وأقدر على تفسير الظواهر ، وعلى امتلاكها فهماً ، وتجهيدها عملاً . وفى هذا الإطار الإبداعى العام تتعرض الفلسفات لمسألة الإبداع نفسه وتعالجه فى ضوء مقولاتها الخاصة ، أى تحاول أن تُفلسفه سواء فى دلالته العامة أو فى بعض تجلياته الخاصة ، كالأدب أو الفن . هكذا كان شأن أرسطو فى دراسته للإبداع الأدبى فى كتابه « البيوطيقا » ، وشأن كانط فى كتابه « نقد الحكم » ، وهيجل فى كتابه « علم الجمال » ، وبيرجسون وكروتشه ولالو وغيرهم من الفلاسفة المحدثين والمعاصرين فى كتبهم المختلفة . والفلسفة فى تقديرى هى إبداع نظرى يبحث فى شئون الإبداع المعرفى والوجودى والقيمى ، كشفاً لقوانينها الأساسية ، وسعياً إلى السيطرة الفكرية عليها ، تطويراً وتجديداً وتجاوزاً لما هو سائد جامد . على أنه ليس هناك — كما ذكرت من قبل — فلسفة ، وإنما هناك فلسفات . ولهذا تختلف رؤية الإبداع كما يختلف الموقف منه باختلاف هذه الفلسفات . وهذا حديث يدخلنا فى الإيديولوجيا ، وليس هنا مجاله .

هذا فيما يتعلق بالسؤالين الأول والثانى ؛ أما السؤال الثالث والرابع فينتقلان بنا إلى مجال إبداعى متخصص هو مجال الإبداع الفنى ومجال النقد . هل الشكل مناط الإبداع ؟ وهل النقد عمل إبداعى ؟ أما بالنسبة للقضية الأولى فلست أعتقد بادىء ذى بدء أن الشكل وحده هو مناط الإبداع الفنى كما يقول السؤال . إن الشكل بعد من أبعاد فنية الفن وأدبية الأدب ؛ فلا فن ولا أدب بغير تشكيل وبغير أداء معين . هذا صحيح . ولكن الإبداع إضافة كيفية كلية لرؤية ذات بنية معينة . ولا يملك أحد أن يفصل أو يلغى أو يعزل الرؤية أو المضمون أو الخبرة الإنسانية أو الدلالة عن أدبية الأدب وفنية الفن . حقاً ، إن السؤال الثالث يصوغ قضية الشكل صياغة لبقة بقوله « الشكل بما ينطوى عليه من دلالة هو مناط الإبداع » . وأتساءل : ماذا يعنى تعبير الشكل بما ينطوى عليه من دلالة ؟ هل يقصد الشكل الدال ، أو الدلالة التى يفجرها الشكل نفسه ؟ أو الدلالة المُبَنْيَنة أو المشكلة ؟ لابد أن نتفق أولاً بوضوح موضوعى على المقصود بالشكل والدلالة فى الأعمال الأدبية والفنية . على أن الذى لا شك فيه أن الشكل فى الأعمال الأدبية والفنية إشكالية تعبيرية لا نجدها فى الإبداع الفكرى . حقاً ، إن للإبداع الفكرى شكلاً كذلك ؛ فلا شىء بغير شكل ، ولكن الشكل فى الإبداع الفكرى ليس إشكالياً . ويكاد — فى تقديرى — أن يكون محدوداً بحدود الاتساق المنطقى فى البنية الفكرية ، وفى دلالتها المعرفية والقيمية ، وليس له القيمة الدلالية الخاصة ، التى للشكل فى الأعمال الأدبية والفنية . والإبداع فى الفلسفة مقصور على ما تقدمه بشكل استدلالى من تصور فكرى كلى لمختلف المسائل المعرفية والوجودية والقيمية — كما ذكرنا . حقاً ، هناك من الفلاسفة من تقترب بعض كتاباتهم من الأدب والشعر ، إن لم تكن شعراً خالصاً ، مثل لوكريت وابن سينا وابن طفيل ، ومثل بعض كتابات نيتشه وكيركجارد وهايدجر ، وبعض روايات سارتر التى جسد فيها فلسفته الوجودية . ولكن الإبداع الفلسفى عامة ، يغلب عليه المنهج الاستدلالى التقريرى .

ولا يلعب شكل التعبير — إلا فى حالات خاصه — دوراً فى تحديد الدلالة الفلسفية ، أما الأعمال الأدبية والفنية ، فإن الشكل جزء حميم من بنية هذه الأعمال ومن فنيتها ودلالتها . على أن الشكل فى الأعمال الأدبية والفنية قد يسهم فى إسباغ طابع الأدبية والفنية على بعض هذه الأعمال ، دون أن تكون أعمالاً إبداعية ؛ بمعنى أنها لا تتضمن إضافة كيفية إلى القيم الأدبية والفنية السائدة . قد تكون تكراراً لنمط إنتاجى سائد ، مثل كثير من الشعراء الذين يقلدون أدونيس أو الماغوط مثلاً ، ولكنهم لا ينتجون إبداعاً حقيقياً بالمعنى الذى ذكرناه من قبل .

أما فيما يتعلق بالنقد ، فهناك حقاً ما يمكن تسميته بالنقد الإبداعى ؛ بمعنى أن يكون التعليق أو التقييم النقدى عملاً إبداعياً فى ذاته ، يتخذ سمة الأعمال الأدبية الإبداعية . أذكر على سبيل المثال قصة ليوسف الشارونى يعلق فيها تعليقاً نقدياً إبداعياً على شخصية زيطة صانع العاهات فى رواية من روايات نجيب محفوظ . فقصة يوسف الشارونى تسعى لاكتشاف آفاق فى شخصية زيطة أرحب وأعمق مما صوره نجيب محفوظ . وإلى جانب هذا أذكر تعليقاً نقدياً شبه غنائى لإدوارد الخراط على قصيدة من قصائد الشاعررفعت سلام ، وهكذا . على أن هناك بعض الأعمال النقدية التى تعد إبداعاً بالمعنى الذى ذكرته من قبل ، أى تشكل إضافة كيفية جديدة فى قراءة نصّ أدبى . لا شك أن كتاب أرسطو « البيوطيقا » ينطبق عليه هذا التقييم ، كما قد ينطبق بمستوى أقل على قصيدة هوراس فى فن الشعر ؛ وقد أشير إلى كتابات شيللر ولسنج ونيتشه وغيرهم فى الفكر الأوروبى . وفى فكرنا العربى ، أرى بأن كتاب الديوان للعقاد والمازنى مثلاً كان من الناحية النظرية محاولة جادة لقطيعة منهجية وفكرية مع الفكر النقدى السائد فى بداية القرن ، وبناء ملهب نقدى جديد ؛ إلا أنهما فى التطبيق النقدى كانا أقل توفيقاً . وقد أجد فى بعض كتابات أدونيس النقدية هذا الحس الإبداعى

على أن النقد يمكن أن يكون إبداعاً لا بمعنى أن تكون له ذات الصفة الإبداعية التى للأدب والفن ، وإنما بمعنى الاكتشاف والإضافة الكيفية لمفاهيم جديدة تغير تغيراً جذرياً من التصورات النقدية السائدة . ويمكن أن نضرب أمثلة لى هذا بالمدرسة الروسية الشكلية وامتدادها فى المدرسة البنيوية عند ياكوبسون وتودوروف وبارت وجريماس وغيرهم ، إلى جانب مدرسة لوكاتش وامتدادها عند جولدمان ، ثم الإضافات التى قدمها باختين ولوتمان ، إلى غير ذلك . على أن النقد بشكل عام ليس إبداعاً أدبياً أو فنياً بالمعنى الخالص لأدبية الأدب وفنية الفن ، وإنما هو دراسة تحليلية تقييمية للأدب والفن .

ويتنقل بنا السؤال الخامس والسادس والسابع من الإبداع إلى المجتمع . هل هناك عصر أو بيئة ملائمة للإبداع دون غيرها . هل هناك عناصر من المجتمع تؤثر فى النشاط الإبداعى ؟ أم يتعلق الإبداع بالعبقرية الفردية ؟ وهل هناك تواز بين الإبداع الفكرى والإبداع الفنى فى المجتمع الواحد والزمن الواحد ؟ والأسئلة الثلاثة سؤال واحد فى الحقيقة عن علاقة الإبداع بالمجتمع . لا شك أن كل إبداع ، فنياً كان أو أدبياً أو علمياً ، غير منقطع عن بيئته ومجتمعه وعصره . إنه يستمد عناصر إبداعه من الحقائق والوقائع والملابسات السائدة حوله . على أن الإبداع – كما سبق أن ذكرنا – موقف من مجتمعه وعصره ، يعبر عن رؤية نقدية متجاوزة لما هو سائد وجامد . فالإبداع فى جوهره رفض ونقد وتجاوز واستباق إلى بناء عالم تصورى وجدانى معرفى جديد مختلف . ولهذا فلا سبيل للإبداع إلا فى مناخ بيئة وعصر وزمن وملابسات تتيح له هذا الرفض وهذا النقد وهذا التجاوز وهذا الاستباق . ولهذا فأفضل عصور الإبداع هى العصور التى أتيح فيها قدر أكبر من حرية التعبير . وأقل العصور إبداعاً هى تلك التى سادت فيها الظلامية والتعصب والقمع والاستبداد . وما أكثر الأمثلة على ذلك فى التاريخ اليونانى القديم وفى التاريخ العربى الإسلامى ، وفى أوروبا العصر الوسيط وفى عصرنا الراهن . غير أنه لا ينبغى التعميم والإطلاق ؛ فمن الملاحظ أنه فى أشد عصور القهر والاستبداد كانت تتألق كذلك اجتهادات إبداعية شجاعة ، فى مختلف المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية . ويرجع ذلك إلى أن الإبداع تفجره عوامل موضوعية من تطور علمى وتكنولوجى واقتصادى وتجارى ، فضلاً عن احتدام الصراعات الاجتماعية ، وانعكاس كل ذلك فى مجال المعرفة والفكر والوجدان والقيم . ولهذا رأينا كثيراً من المفكرين والمبدعين عامة ، الذين يتصدون لما هو سائد وجامد ومتزمت واستبدادى ، برغم ما كان يعانونه بسبب ذلك من قمع وقهر ما أكثر ما يصل بهم إلى الاستشهاد . ولعل من أبرز ظواهر عصرنا هجرة كثير من المفكرين والعلماء والفنانين والأدباء من أوطانهم ومجتمعاتهم حتى يتمكنوا – لحماية أرواحهم – من مواصلة إبداعهم ، وما أكثر الأسماء : بيكاسو ، أينشتاين ، شارلى شابلن ، برخت ، ناظم حكمت ، يونسكو ، وعشرات غيرهم .

إن مسألة الإبداع تتعلق بملابسات وعوامل متعددة ، بعضها ذاتى ، وبعضها موضوعى ، ولا سبيل لحكم إطلاقى قاطع حول تحديد أكثر الظروف ملاءمة له . على أنه لا يمكن القول إن الإبداع نشاط يتعلق بالعبقرية المتفردة والاستعداد الخاص بالفرد فحسب ؛ هذا بغير شك شرط ذاتى للإبداع ، ولكن لابد من توافر شروط موضوعية واجتماعية أخرى كثيرة تؤثر فى الإبداع الفنى والفكرى على السواء ، وتتيح للعبقرية المتفردة أن تتجلى . وأبرز هذه الشروط الإيجابية – فى تقديرى – التواجد فى بيئة نشطة اجتماعياً وتجارياً وإنتاجيا وثقافياً وعملياً ، منفتحة على مختلف الخبرات الاجتماعية والإنسانية ، لا تحدها قيود من تعصب فكرى أو دينى أو قيمى عامة ، وتبرز فيها فردية الإنسان فى ارتباط حميم مع بيئته الاجتماعية المحتدمة بالرغبات والإرادات المتصارعة ، المتطلعة إلى التغيير والتجديد . فى مثل هذا الإطار نشأت الأذهان الكبرى ، وتفجر كثير من ينابيع الإبداع الأدبى والفنى والفكرى والعلمى والاجتماعى فى تاريخنا الإنسانى .

على أن القضية هنا قضية نسبية ، شأن الطابع النسبى للإبداع . وفى هذا السياق ، من الأرجح أن يتوازى فى الزمن الواحد والمجتمع الواحد الإبداع فى الفكر والإبداع فى الفن ، وأضيف الإبداع فى العلم والتكنولوجيا كذلك ، بل أكاد أقول إن الإبداع العلمى والتكنولوجى هو نقطة الانطلاق والنهوض فى الإبداع الفكرى والأدبى والفنى . ذلك أن الإبداع العلمى والتكنولوجى يفجر طاقات العمل والإنتاج فى المجتمع ، وتنشط به الحياة الاجتماعية والتنمية الاجتماعية عامة ، وتحتدم الصراعات والمصالح ، وتبرز احتياجات مادية وآفاق قيمية ومعنوية جديدة . وفى ظل هذا ينشط الإبداع الفكرى والأدبى والفنى . أما ما يجمع بين حركة الإبداع فى هذه المجالات جميعاً فهو النشاط والحيوية الاجتماعية التى تشجع المبادرات وتدفع إليها وتوحى بها ، فضلاً عن إرادة السيطرة المعرفية والفكرية والوجدانية على حركة الواقع الاجتماعى ، تعبيراً عن المصالح المتصارعة ، وتطلعا إلى الحسم والتجاوز إلى آفاق أبعد .

ثم يبقى بعد ذلك سؤال أخير ، على أنه يحتاج فى الحقيقة إلى استقراء دقيق لحركة الإبداع الفنى والفكرى فى مجتمعنا العربى قديماً وحديثاً ، حتى نتمكن من الإجابة عنه إجابة متسقة على الأقل ، تستند إلى أمثلة محددة . وللأسف ليس ثمة مجال لذلك فى هذه العجالة على أهميته . ولكن حسبى أن أكتفى بالقول إن معيار رصد حركة الإبداع الفنى والفكرى هو مدى ما يضيفه هذا الإبداع من إضافة كيفية إلى ما هو سائد فى أى مرحلة من مراحل تاريخنا القديم والحديث ، وفى أى مجال من مجالات الفكر والعلم والأدب والفن والقيم الأخلاقية والاجتماعية . والمقصود بالإضافة الكيفية – كما سبق أن أشرنا – هو توسيع الرؤية المعرفية والعلمية والقيمية وتعميقها ، بما يتيح مضاعفة القدرة على السيطرة على الواقع والمزيد من الفاعلية فيه ، تجاوزا له ، وتحقيقاً أكبر وأعمق لإنسانية الإنسان . بهذا المعنى هناك لحظات كثيرة فى تاريخ المجتمع العربى ، قديماً وحديثاً ، يمكن أن نتبين فيها بعض سمات هذه اللمسات الإبداعية التى تعبر عن إضافات كيفية ولو فى حقبة زمنية محدودة

ومحددة ومتقطعة ، مع نسبية مستوى هذه الإضافات فى كثير من الأحيان ، سواء فى مجال الأدب أو اللغة أو الفقه أو علم الكلام أو الفلسفة أو الإنتاج العلمى أو التنظيم الإدارى والتشريعى والاقتصادى ، أو فى التحركات الاجتماعية الثورية ، إلى غير ذلك .

ولهذا فإننا لا نستطيع القطع والجزم ــ كما يفعل بعض مؤرخى الفكر العربى ، الذين يذهبون إلى أن الفكر العربى الإسلامى منذ عصر التدوين حتى اليوم كان فكراً عاقراً وجامداً ، يغلب عليه اللفظية والقياسية المجدبة ، واللاعقلانية والاجترارية والجمود . كما لا نستطيع أن نذهب كذلك مع من يغالون كذلك فى القول فيذهبون إلى أن الإبداع العربى الإسلامى لم يتوقف ولم ينقطع منذ الدعوة الإسلامية حتى عهد قريب ، حين جاء إلى بلاد الإسلام الغزو الصليبى الغربى . لابد من دراسة وقائع الفكر العربى الإسلامى والحياة العربية الإسلامية دراسة علمية نقدية موضوعية فى ضوء ملابساتها الاجتماعية والتاريخية ، دون أن نسقط عليها عواطفنا أو رغباتنا وأيديولوجياتنا ، متسلحين بالمعيار الذى أشرنا إليه ، وهو معيار ما تحقق من إضافات كيفية نسبية ومشروطة بالملابسات الخاصة فى مجتمعاتنا العربية قديماً وحديثاً . وختاماً عذراً على هذه الكتابة الانطباعية المتعجلة التى يفرضها الانشغال وضيق الوقت .



(الأزمة أُمّ الإبداع)

محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفى

عبد الغفار مكاوى

١ — لنفترض من البداية أن « الأزمة » هى أم « الإبداع » وأمها وراء كل جديد ومغاير مغايرة حقيقية لما سبقه فى الفلسفة وفى غير الفلسفة . لكن « الأزمة » مفهوم واسع متشعب الأبعاد ؛ وهو معرض لخطر النظرة الذاتية إليه ، بحيث تختلف رؤيتك للأزمة عن رؤيتى أو رؤية غيرى ، وبحيث لا أستبعد أن تتهم العبارة التى وضعت عنوانا لهذا المقال بأنها إنشائية مبتذلة ، أو عاطفية حالمة ، فى مجال لا يسمح بغير المعرفة الدقيقة الصارمة . ولكى لا نضل معا فى متاهات الأسئلة عن معنى الأزمة والأشكال التى يمكن أن تعبر عنها فى منهج الفيلسوف أو نسقه الفكرى أو اللحظة التاريخية والاجتماعية التى يعيش فيها ، أسارع فأحصر مفهوم الأزمة فى مشكلة « التناقض » بشقيه المنطقى — الجدلى ، والزمنى — التاريخى . على أن التناقض ليس بالمشكلة الهينة ؛ ولابد من فهمه بصورة تسمح بتفسير المبدع والجديد فى الفكر الفلسفى ، الذى يوصف بالجدة والإبداع . وهنا أيضا تتعدد مفاهيم التناقض ؛ فالحس السليم أو الموقف الطبيعى والعملى للإنسان العادى يرفضه منذ القدم وسوف يظل على رفضه له . والمنطق الصورى القديم ، مع المذاهب الفلسفية التى قامت عليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة من أفلاطون وأرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد حتى « كانط » فى القرن الثامن عشر ، قد بذلت كل ما فى وسعها لاستبعاده وتلافيه ، بل جعلته علامة التهافت والخلل ، ومصدر الأغلاط والمغالطات ، والنقائض والمفارقات التى يلزم الفكر المتسق — أى الخالى من التناقض ! — أن يحاربها ويتحاشاها [١] . لكن المهم فى هذا السياق أن « الأزمة » قد تجلت بصورة مختلفة لدى الفيلسوف المبدع فى التناقض الذى أحس بوجوده وعرفه ، وانطلق منه فكان هو المحرك والدافع لقيام فلسفته التى لا يختلف أحد حول جدتها وأصالتها . ربما اختلفنا فى الرأى حول اسم الفيلسوف الذى يمكن أن يستشهد به كل منا . وربما ارتجف القلم فى يدى — ومن ورائه القلب — وحاول أن يجمح بى إلى عدد من المفكرين — الشعراء فى تاريخ الفلسفة والأدب ، من أولئك الذين أحب تسميتهم « المتقدين » ، أو إلى بعض الفلاسفة الذين وصفهم ياسبرز « بالموقظين العظام » (وفى مقدمتهم بسكال وكيركجارد ونيتشه من رواد التفلسف المعاصر) . لكننى سأقصر حديثى فى هذا المجال المحدود على أربعة من فلاسفة العصر الحديث هم ديكارت وكانط وهيجل وهُسِّرل ، الذين كانت « أزمة التناقض » وراء إبداعهم لمناهجهم الأصيلة . وسوف أسبق الأحداث فأقول على الإجمال إن ديكارت (١٩٥٦ — ١٦٥٠) قد رأى التناقض — الذى حاول رفعه والتخلص منه — فى حيرة الفكر مع نفسه ؛ إذ تشكك فى كل شىء ولم يستطع مع ذلك أن يتشكك فى كل شىء ؛ أعنى أنه لم يجد مناصا من إثبات حقيقة وجود الفكر ويقينه فى أثناء الشك نفسه ومن خلاله ، ومن ثم انتقل إلى إثبات وجود « أناه » المفكرة ، ويقين بساطتها وتميزها عن الجسم ، وخلودها .

أما كانط (١٧٢٤ — ١٨٠٤) فقد انطلق من معرفته — القائمة على إيمانه بثبات المنطق الأرسطى وصحته — بأن التناقض مظهر ووهم خداع من أوهام العقل الخالص ، ثم بين أن تناقضات المعرفة ، والنقائض التى يقع فيها هذا العقل بسبب طموحه إلى معرفة المطلق دون أساس تجريبى أو حسى يستند إليه — هى ظواهر خدَّية أو إيهامية للمعرفة ينبغى تلافيها إذا أردنا للفلسفة أن تكون ناقدية وعلمية عامة الصدق . ثم يأتى هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) (ومن خلفه موكب الجدليين على اختلاف تصوراتهم لماهية الجدل وأشكاله) فيؤكد أن التناقض وجود ، وأنه عنصر أساسى من عناصر المعرفة ، ومحرك هائل للفكر والواقع جميعا ، بل إنه ليجعله روح المنهج الجدلى الذى زعم أنه المنهج العلمى الوحيد ، وأراد له أن يجبّ المناهج السابقة ويلقى بها فى هوة الموت والبلى والنسيان . وأخيرا يأتى هسرل (١٨٥٩ — ١٩٣٨)— صاحب فلسفة

الفينومينولوجيا أو الظاهراتية ومؤسس منهجها — فيكشف عن تناقضات النزعة النفسية فى المنطق والرياضيات ، ويعزى نسبيتها الخطرة ، ثم لا يلبث أن يخرج من هذا التناقض ليؤمن حقيقة الفكر وموضوعيته ، ويردد نداءه الشهير : « فلنرجع إلى الموضوعات ذاتها ! » ، أو بالأحرى فلنحيِّ حقائقها الموضوعية الثابتة وكأننا نراها رأى العين .

●

٢ — يكمن التناقض ، أو بالأحرى التناقض الذاتى ، الذى انطلق منه ديكارت فى بحثه عن المنهج ، وفى تشييد البناء المتكامل لفلسفته ، فى دليل الشك المشهور . وهو الدليل الذى أدى به إلى التوصل إلى يقينه الأول ، الذى صاغه فى عبارة طالما تعرضت للنقد ، وكثرت التنويعات عليها والتندر بها : « أنا أفكر ، فأنا إذن موجود » . ونستأذن القارىء فى أن نقصر حديثنا عن تجربته مع الشك وعن هذا الدليل على كتابة « التأملات » ، الذى قدم فيه أفكاره ببساطة محببة تقربها من الاعتراف المباشر ، وبصورة بالغة الدقة والإيجاز والحسم ، لن نجد لها بعد ذلك مثيلا فى تاريخ الفلسفة كله .

لعل أفضل طريقة لعرض دليل الشك هى طريقة ديكارت نفسه فى التأملين الأول والثانى . فهو يحدد مهمته فى بداية التأمل الأول بتقرير عزمه على إيجاد منهج مأمون فى الفلسفة ، ويتأكد وعيه أو علمه فى الوقت نفسه بأنه كان على الدوام عرضة للوقوع فى الخطأ والخداع . ولذلك فقد صمم منذ البداية على أن لا يسلم بشىء على أنه حق ، ما لم يتبين له أنه كذلك على نحو يقينى وموثوق به ثقة مطلقة لا يتطرق إليها الشك . فقد لاحظ على نفسه منذ صباه الباكر أنه كان يأخذ الباطل مأخذ الحق ، وأن أكثر ما بناه على هذا الأساس الواهى قد كان لهذا السبب غير مأمون ولا يطمأن إليه . ولهذا عقد العزم على أن يبدأ بداية جديدة كل الجدة . ولن يتسنى له أن يفعل هذا حتى يستبعد كل ما ورثه من آراء ، وما تلقاه من « حقائق » ومعلومات ، وحتى يشك فى كل شىء يجد فيه مبررا للشك . وهكذا يبدأ الشك فى كل شىء : فى الحواس وصدق إدراكاتها ؛ فى وجود جسمه ووجود العالم الخارجى ؛ فى أبسط الحقائق الرياضية ؛ بل إن الشك ليمتد أخيرا — ضمنا وعلى استحياء — فى وجود الله نفسه بوصفه منبع كل حقيقة .

بدأ صاحبنا الشك الكامل المطلق إذن وفى نيته ألا يوقفه شىء ، وألا يستثنى منه شيئا يزعم لنفسه الوجود ، حتى لو كان هو وجوده ذاته . ثم يبدأ التأمل الثانى بتأكيد طابع الشمول فى هذا الشك ، ويسأل سؤالا يوجه حركة فكره فى اتجاه جديد . إذا فرض أن كل شىء باطل وخادع ، أفلا يوجد ثمة شىء صادق أو حقيقى ؟ أيكون هو هذا الشىء الواحد ، وهو أن لا شىء يقينى ؟ — هذه الإجابة — التى يقدمها على سبيل المحاولة — عن سؤاله تنطوى على تحديد سلبى للحقيقة ، وتلخص نتائج شكه النهائى الحاسم . فعلى فرض أن الحواس تخدعنى ، وأنه لا يوجد شىء فى العالم ، وأن روحا شريرا أو جنيا ماكرا قد دأب على مخادعتى وإيقاعى فى الخطأ كلما تصورت أننى عثرت على الحق ، فلابد مع ذلك أن يبقى شىء لا يناله الشك ؛ ولن يمكننى ، وأنا أشك فى كل شىء ، أن أشك فى كونى أشك .

ويمضى ديكارت فى تأمله الذاتى ، أو فى فكره السلبى المنعكس على نفسه ، فيقول إنه ما من شىء مما سبق أن افترضته بقادر على أن يجعل منى لا شىء ؛ إذ لابد أن أكون موجودا على نحو من الأنحاء أثناء شكى أو أثناء تفكيرى ؛ لأن الشك نوع من التفكير ؛ ولابد أيضا أن أكون موجودا حتى يستطيع الجنى الماكر أن يخدعنى أو أن يوسوس لى بأنى غير موجود ؛ ولن يستطيع أن يجعلنى غير موجود ، ما دمت أفكر فى أنى شىء موجود . ولو اتجهت خلال شكى المطلق نحو هذا الشك نفسه لوجدت أننى كائن أو موجود ؛ فكأن عجزى عن الشك فى شكى قد حول تفكيرى من السلب إلى الإيجاب ، ووضع نهاية لحجتى الأساسية فى الشك ، ونقلنى إلى هذه العبارة التى قلتها فى التأمل الثانى : « أنى أكون ، وأنى أوجد ، أمر صادق بالضرورة كلما نطقت به أو أدركته بذهنى » . وبهذا أكون قد انتقلت من تفكير سلبى أو لا موضوعى إلى تفكير موضوعى أو معرفة موضوعية ، عثرت معها على الموضوع الفلسفى الأساسى ، واليقين الأول الذى سأنطلق منه ، ألا وهو الذى تبلور بعد ذلك فى عبارتى المشهورة : « أنا أفكر ، فأنا إذن موجود »[٢] .

هكذا انطوى دليل الشك على أكثر من تحول ؛ فمن الشك إلى التفكير ، ومن هذا إلى الوجود (أنا أكون ، وأنا أوجد) . ولقد بدأه ديكارت وهو يسلم بإمكان الوقوع فى الخطأ والخداع بصورة شاملة . وجرُّه التسليم بهذا الإمكان والوعى به إلى تجربة الشك الكامل والشامل ، الذى يجرى على كل شىء ولا يوقفه شىء . ومع بداية التجربة ظهر التحول الأول : أخفق الشك فى كل شىء عندما ارتدَّ على نفسه وتبين — كما رأينا — أنه لا يستطيع أن يمتد إلى الفكر ؛ أى عندما عجز عن الشك فى الشك ، الذى انطبق على نفسه فألغى نفسه أو « رفعها » — كما يقول أصحاب المنطق الجدلى .

وتم التحول من السلب إلى الإيجاب ، أى من الشك فى كل شىء إلى التفكير الذى انشق عنه وبقى خارج دائرته . ثم بدأ مع تطور التجربة تحول جديد نتج عنه منطلق جديد هو إثبات وجود « الأنا » بعد إثبات وجود الفكر : « ما دمت أفكر ، فأنا موجود » . ولو شئنا أن نضع التحولات السابقة فى صورة أحكام لا نقسم دليل الشك إلى هذه الأحكام الثلاثة :

١ — يمكن أن يتعلق الشك بكل شىء ؛
٢ — لا يمكن أن يتعلق الشك بالتفكير ؛
٣ — « أنا موجود » صادقة بالضرورة ما دمت أفكر فيها .

ربما ذهب بنا الظن — كما ذهب ببعض نقاد ديكارت الذين ردَّ عليهم فى مجموعة ردوده الأولى والثانية[٣] — إلى أن البناء الثلاثى السابق للأحكام على شكل قياس صورى ، وأن مسار « التجربة السلبية » نوع من أنواع الاستنباط . غير أن ديكارت قد رفض هذا التفسير . صحيح أنه أراد لدليل الشك أن يكون دليلا ، ولكنه

استنكر أن يفهم منه أنه دليل قياسى . وهنا نقترب من دائرة التفكير الجدلى التى حاولنا أن ندخل إليها فى رفق وحذر . والحق أن كل شىء حتى الآن يبرر — من الناحية الموضوعية — أن نتصور الدليل تصورا جدليا لا قياسيا ، فنجعل من الحكم الأول قضية ، ومن الثانى نقيضها . بيد أن المشكلة تتمثل فى الحكم الثالث ؛ فنحن لا نجد فيه تأليفا واضحا كما يقضى بذلك المنطق الجدلى . أضف إلى هذا أن الجدل الهيجلى لم تكن ساعته قد دقت بعد . فهل يجوز لنا أن ننسب إلى ديكارت شيئا لم يفكر فيه أو لم يسمح به تركيب الدليل ولا روح العصر ؟ وإذا كانت حركة الفكر فى هذا الدليل لا تدخل فيه بنية منطقية صورية ولا جدلية ، فكيف نفهم طابع السلب الذى يسوده ، والذى اكتشف ديكارت من خلاله نقطة « أرشميدس » التى سينطلق منها ليقيم منهجه ويصوغ معيارى الصدق واليقين عنده (وهما الوضوح والتميز الشهيران ، اللذان اعتمد عليهما فى إبطال الشك الشامل وإثبات استحالته) ، كما يبدأ منها لإثبات يقينيه الآخرين (وهما وجود الله ثم وجود العالم) بطريقة لم تخل فى رأى نقاده من رواسب التقاليد الوسيطة ، ولم تبرأ من التكلف والتصنع ؟

ليس من غرضنا أن ندخل فى تفصيلات النقد المتجدد « للكوجيتو » الديكارتى منذ أيامه إلى يومنا الحاضر . ولا يدور فى الخاطر أن نجعل من ديكارت جدليا على الرغم منه أو برضاه ؛ فالمهم لدينا هو الحركة الفكرية التى تحولت من سلب إلى إيجاب ، ومن تناقض للفكر مع نفسه إلى رفع هذا التناقض ، ومن ثم إلى مجاوزة أزمة منطقية وتاريخية بإبداع منهج وفلسفة تبلورت فيها حرية إنسان عصر النهضة وإرادته التى صممت على اكتشاف « الحقيقة » من داخله وبقدراته المستقلة عن كل سلطة أو تقليد ، ومضت تستقبل عصرا جديدا ، وفكرا وعلما جديدين ، لا يلتفتان إلى الظلام الذى تركاه وراءهما .

لم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد ديكارت أنه لم يكتسب بداهة « الكوجيتو إرجوسوم » (أنا أفكر ، فأنا إذن موجود) عن أى طريق منطقى أو تأليفى [٤] . ولو فهمنا دليله على أنه قياس لأخطأنا حركته الفكرية ، وربما أخطأنا كذلك حركة الفكر الحديث كله فى عصر النهضة . ولقد أوضح ديكارت نفسه أن الشك فى كل شىء يحدُّ من الشك نفسه ، وأن هذا التحديد يفضى إلى الاعتراف بوجود الأنا المفكرة . ولهذا فإن قوة الدليل تكمن فى نوع من الربط الغريب الذى يختلف عن المنطق الصورى والقياس التقليدى ، ويؤدى من الحكم الأول إلى الحكمين التاليين . فالربط هنا يختلف فى القياس الذى يتم فيه الربط بين حكمين واستنتاج حكم ثالث عن طريق حد أوسط . وليس لدينا فى دليل الشك سوى مفهوم واحد هو الذى يمثل مضمون أحكامه الثلاثة ، هذا المفهوم هو الفكر نفسه . وديكارت يضع هذا الفكر — على سبيل التجربة — فى صورة تفكير سلبى أو سالب ، أعنى فى صورة الشك فى كل شىء . ولقد كان من المنتظر أن يؤدى هذا الشك الحاسم إلى العدم أو اللاشىء ، غير أنه يتمخض من خلال التأمل الذاتى المنعكس ، وبما يتفق مع الرغبة فى استبعاد التناقض ، عن تجربة أو عن شىء غريب ، هو أن ثمة شيئا واحدا يستثنى منه : فلا فعل الشك الذى أقوم به ، ولا الخطأ والخداع عن طريق مخادع واسع الحيلة ، بقادرين على إبطال وجود الشك بوصفه فكرا . من ثم ينشطر مفهوم الشك هنا إلى فعل الشك وموضوعه ؛ إلى تفكير محدد ، وموضوع ينصب عليه هذا التفكير . وهنا يتجلى استحالة الشك فى الشك نفسه بما هو تفكير ويبزغ وجود الفكر من ظلمات الشك ومن ضبابه العدمىّ . ثم يقوم هذا الفهم أو هذا المفهوم المختلف للشك بتحول جديد ، إذ تبزغ منه الأنا بعد أن أصبح تفكيرا وتتميز عنه ؛ لأن التفكير — كما تصور ديكارت ، صوابا أو خطأ — لا يستقيم بغير وجود أنا مفكرة . ومادام الشك والخداع كلاهما عاجزين عن الحيلولة بينى وبين التفكير ، فلابد أن تكون « الأنا » متضمنة فى هذا التفكير .

لقد كان فى إمكان ديكارت أن يصوغ مفهومه أو تجربته الفكرية بخطواتها الثلاث (من الشك فى كل شىء ، إلى تناقض هذا الشك مع نفسه ، إلى إثبات وجود الفكر الذى لم يستطع — أى الشك — أن يمتد إليه) على هيئة قياس من هذا النوع :

الشك تفكير .
وكل تفكير هو وظيفة الأنا
إذن فالشك وظيفة الأنا ويفترض وجودها .

وكان فى إمكانه أن يضع « الكوجيتو » فى صورة قياس آخر ، على نحو ما فعل الفيلسوف المنطقى والرياضى هينريش شولتس (١٨٨٤ — ١٩٥٦) :

فى كل مرة أفكر ، أوجد .
أنا أفكر الآن .
فأنا موجود الآن [٥] .

غير أن هذه الأشكال القياسية وما شابهها لا تستطيع أن تكون بديلا عن دليل الشك . ذلك لأنها تغفل نوعية الربط الذى ينطوى عليه ويختلف — كما سبق القول — عنه فى أى شكل من أشكال القياس المعروفة ؛ لأن تجربة الشك السلبية قد ألغت نفسها بنفسها ، ورفعت تناقضها الذاتى — كما رأينا — على نحو جدلى لا غبار عليه ولا شبهة فيه .

وسواء كان هذا جدلا من النوع المأثور أو لم يكن ، فإن جدلية الشك أو النقد السلبى الشامل على عتبة العصر الحديث تشهد من الناحية التاريخية والواقعية شهادة كافية على حرية الإنسان الأوروبى الحديث (التى لم يفقدها بعد ذلك أبدا — كما قال شلينج عن ديكارت) ، وربما تشهد كذلك بصورة غير مباشرة على قدرته الإبداعية على مواجهة الأزمة التاريخية والحضارية التى عاناها وتخرج منها ليمضى منذ ذلك الحين على طريق السيطرة على الباطن والظاهر ، أعنى على ذاته وعلى الطبيعة جميعا . . . والمهم فى هذا السياق أنه عاش تجربة الأزمة والتناقض من خلال تأمل ذاتى سلبى انعكس فيه تفكير فيلسوفه ديكارت على نفسه ، وعبر — بتجربته الفكرية والمعرفية — عن تجربة الإنسان الحديث ، الذى نفض عن

نفسه أغلال القديم المأثور ، وخطا أول خطوة « إيجابية » على طريق الحداثة الطويل . وهو طريق لم تنته أزماته وتناقضاته ، ولن ينتهي نداؤه بمواجهتها بالشجاعة والجرأة والصدق ، أي بمغامرة إبداع الذات والوجود باستمرار . وهل من سبيل للإبداع إلا بالحركة الفكرية المستمرة بين قطبي السلب والإيجاب ، ومن أزمة تناقض ترفع إلى حين لكي تتولد عنها أزمة تناقض جديد تتطلب بدورها إبداعا من نوع جديد ؟ ألم تجاوز الحركة الفكرية التي أطلقها ديكارت لأول مرة منطق أرسطو الصوري وعقلية العصر الوسيط إلى فكر جديد كان عليه أن ينتظر أكثر من قرن من الزمان ليجد صورته الجدلية على يدي هيجل وأتباعه من رواد العصر الحديث والتفلسف الحديث ؟

٣ — هل بدأ « مؤسس » الفلسفة الحديثة ، كما بدأ أبوها ، من التناقض ؟

هل انطلق فيلسوف المثالية (النقدية) في بحثه عن المنهج « الترنسندنتالي » (أي الشارطي ، المتعلق بالشروط والمبادىء الأولية أو القبلية للمعرفة) من أزمة تبدت في صورة تناقض أرّقه وحفزه لالتماس الحل الإيجابي لإشكاله السلبي المدمر للعقل ؟ وما نقطة الانطلاق إلى منهجه النقدي الذي اختبر به إمكان أن تصبح الميتافيزيقا العجوز علما ، كما علق عليه الآمال الرحبة في أن تصبح الفلسفة في النهاية علما دقيقا وثيقا كسائر العلوم (الطبيعية والرياضية) الجديرة بالاحترام ؟ !.

يبدو أن الأمر مع « كانط » أصعب مما كان عليه مع ديكارت ، ومما سيكون عليه مع « هسرل » ، اللذين تطورت بحوثهما عن المنهج ، ومحاولاتهما لتأسيسه ، في خط طبيعي واضح . فبناء الكتاب النقدي الأكبر لكانط — وللفلسفة الحديثة كلها — وهو « نقد العقل الخالص » ، بناء شديد التعقيد . ومن المحتمل — في رأي بعض المؤرخين والدارسين — أن يكون كانط قد بدأ حقيقة من « النتيجة » التي توصل إليها من جهوده التي بذلها طوال سنوات عدة لإيجاد مخرج من الأزمة وحل للتناقض ، وإن كان ترتيب فصول الكتاب لا يكشف عن ذلك بسهولة . وبيان هذا أن الباب المهم الذي يتعرض فيه لتناقض العقل الخالص ، وهو المعروف تحت عنوان الجدل المتعالي (أو الديالكتيك الترنسندنتالي) قد جاء في نهاية الكتاب وشغل منه أكثر من ثلاثمائة صفحة ، وكان حريًا أن يبدأ به ، لأنه هو المنطلق الحقيقي لفلسفته النقدية كلها . لكن الذي حدث هو أن كانط قد وضع آخر ما توصل إليه تطور تفكيره في الأزمة كلها في أول الكتاب (وهو النظرية الأولية الشارطية التي قدم فيها نظريته الأصيلة عن « حدْسَيْ » المكان والزمان ، وهما شرطا كل عيان أو إدراك حسي وإطاراه الملازمان) ، في حين أخّر بداية تفكيره المنهجي كما قلنا ، على نحو قد يحمل على الظن بأنه نتيجة بحثه عن المنهج ، وهو في الواقع منطلقه ومفجره — إن صح هذا التعبير .

سنفترض إذن أن هذا الاحتمال صحيح ، وإن كان تعقيد بناء الكتاب الشهير لا يوحي به . وتؤيد هذا الفرض رسالة مهمة كتبها كانط إلى معاصره الفيلسوف « الشعبي » « كرستيان جارفه » (١٧٤٢ — ١٧٨٩) وذكرها مؤرخ الفلسفة الحديث المعروف « بنواردمان » في بحث [٦] أكد فيه أن « المثالية الترنسندنتالية » لم تكن هي الفكرة التي قام عليها كتاب كانط الرئيسي ، وإنما هي « التناقض » التي يقع فيها العقل الخالص بسبب « تحليقه » فوق حدود التجربة الممكنة ، وطموحه « المتهور » إلى تحقيق مُثله المطلقة المتعالية ، كوجود الله وخلود النفس . . . إلخ ، وإثبات صحتها وضرورتها اعتمادا على قواه التأملية المجردة وحدها .

عبر كانط في الرسالة المذكورة عن أن واقعة وجود المتناقضات هي التي حركت تفكيره ، فقال بالحرف الواحد : « لم يكن البحث في وجود الله وخلود النفس . . . إلخ ، هو النقطة التي انطلقت منها ، بل كانت هي نقيضة العقل الخالص (التي تقول في أحد طرفيها) إن العالم له بداية — (وتقول في طرفها المقابل) ليس للعالم بداية . . . إلخ حتى النقيضة الرابعة التي تثبت وجود الحرية الإنسانية مرة وتنفي وجودها مرة أخرى مؤكدة أن كل شيء فيه (أي الإنسان) خاضع للضرورة الطبيعية . لقد كانت هذه (النقيضة) هي التي بدأت بإيقاظي من النعاس الدجماطيقي (أي نزعة القطع والتأكيد المتزمت بغير سند من التجربة) ، ودفعتني إلى نقد العقل نفسه ، وذلك بغية القضاء على فضيحة التناقض الظاهر للعقل مع ذاته [٧].

يتضح من هذا النص أن الفكرة التي انطلق منها كانط لتكوين منهجه النقدي أو إن شئت لإبداعه ، متفقة إلى حد كبير مع الفكرة التي انطلق منها ديكارت ثم هسرل من بعدُ ، كما سنرى في الجزء الأخير من هذا المقال . لقد صدروا جميعا عن المنبع نفسه ، والمنبع هو الفكر المناقض لذاته ، وهو التناقض أو التناقضات التي تظهر في سياقات معرفية معينة ، فيدخل الفيلسوف في صراع معها ، ويستقصي معانيها ، ويحاول تفسيرها والخروج منها ، يحدوه في ذلك الاعتقاد — المستند إلى مبادىء المنطق الصوري — بأن المعرفة الصادقة والعلم الدقيق المحكم لا يستقيمان مع وجود التناقض . ومن ثم تبدأ عجلة البحث عن المنهج الجديد الكفيل بإزالة هذا التناقض في الدوران .

هنا يفرض هذا السؤال نفسه : أهو تناقض واحد هذا الذي يقع فيه العقل أم هو أكثر من تناقض ؟ وهل يصنعه العقل بإرادته أم بغير إرادته ؟ يصرح كانط بأنه ليس تناقضا واحدا ، بل هو نظام كامل من أفانين الغش والخداع الذي يعشي البصر ، يرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا ، وتتوحد تحت مبادىء مشتركة [٨] . فإذا سألنا : وكيف ينشأ هذا التناقض أو النظام الكامل من التناقضات ، وجدنا عدة أجوبة تدور حول محور واحد ، وترجع إلى أصل واحد . فالتناقضات لا تنشأ إلا عندما تؤخذ الظواهر ، أو عالم الحس الذي يضمها جميعا ، مأخذ الأشياء في ذاتها ، وهي ليست بالمصطلح الكانطي « ظواهر » ، وإنما هي « مظاهر » و« أوهام » . وهي في الأصل لا تنشأ عن التجربة ، ولا عن العيان [٩] (الإدراك الحسي) ، ولا عن الظواهر ، وإنما يوجدها العقل البشري نفسه عندما يندفع « بحكم ميله الطبيعي » إلى مجاوزة عالم التجربة ،

أو على حد تعبير كانط ، إلى مجاوزة « الاستخدام التجريبى »(١٠) ثم إنها أوهام طبيعية لا مفر منها ولا سبيل إلى تجنبها(١١)، ولأنها ترجع إلى طبيعة العقل نفسه فى نزوعه لتخطى عالم التجربة .

وهو يشبه هذه الأوهام بأنواع مختلفة من الخداع البصرى الذى يصيبنا — على سبيل المثال — عندما يبدو سطح الماء فى وسط البحر وكأنه ليس أعلى من سطحه على الشاطىء ، أو عندما يبدو القمر أثناء طلوعه أصغر مما هو عليه فى الحقيقة . وكما يتحتم علينا فى مثل هذه الأحوال أن نخطىء فى إدراك الأشياء ، كذلك يصعب علينا أن نتحاشى الوقوع فى وهم « المظهر الترنسندنتالى » وخداعه . فالأمر هنا يتعلق بنوع من « الديالكتيك » أو الجدل الذى يلتصق بالعقل البشرى على نحو ضرورى لا مناص منه ، بل إنه بعد أن نكشف عن خداعه الذى يغشى البصر ، لا يكف عن مخايلة العقل ، ولا يتوقف عن الإلقاء به كل لحظة فى أنواع من الضلال التى تحتاج على الدوام إلى التخلص منها(١٢).

هكذا نجد أن تناقضات العقل ذات طبيعة خاصة ، فهى لا تنشأ بإرادة العقل ، كما هو الحال — على سبيل المثال — مع التناقض المشهور عن « الدائرة المربعة » ، حين أجمع بطريقة تعسفية بين مفهوم المربع ومفهوم الدائرة . ثم إنها (أى تناقضات العقل) لا تنشأ من الواقع ؛ لأنها — كما أكد فى تشبيهه لها بأنواع الخداع البصرى — أوهام فكرية متنوعة الأشكال . ولن نستطيع فى هذا المجال المحدود أن نتابع شرح كانط لتناقضات العقل الخالص كما عرضه فى باب « الجدل المتعالى » على صورة جدول مفصل للنقائض المختلفة ، والحجج المؤيدة لطرفيها المتضادين (العالم له بداية فى الزمان ، أو العالم قديم ولا بداية له ؛ الجوهر يتألف من أجزاء لا متناهية أو متناهية ، افتراض وجود كائن ضرورى أو عدم ضرورة افتراضه ، افتراض الحرية الإنسانية أو الحتمية . . . إلخ) ؛ فالذى يعنينا فى هذا المقام هو « الأزمة » التى أثارها وجود التناقض — بل فضيحته كما عبر أكثر من مرة ! — فى تفكير كانط ، والجدية التى جعلته يأخذ على عاتقه عبء تخليص العقل الحديث من أخطاره ، وتحذيره من مهاوى التردى فيه . والرسالة السابقة التى كتبها إلى « جارفه » تشهد على هذا ، كما تشهد عليه الشكوى المتصلة من وجود التناقض . ويكفى أن نستمع إلى هذه النغمة الحزينة التى يرددها فى « نقد العقل الخالص » وغيره من مؤلفاته ، لنشعر بمدى إشفاقه على مصير الإنسان الحديث إذا استسلم للتناقضات المغروسة فى فطرته العقلية : « إن وجود التناقض بوجه عام فى العقل الخالص لأمر يدعو إلى الشعور بالكمد والإحباط ، كما أن من المحزن أن يقع هذا العقل فى نزاع مع نفسه ، مع أنه يمثل أعلى محكمة تفصل فى جميع المنازعات(١٣). وإنه لما يصيب العقل البشرى بالخيبة والخذلان أن لا يحقق شيئاً من وراء استخدامه المحض (الخالص) ، بل أن يحتاج — بالإضافة إلى ذلك — إلى نظام يلجم شطحاته ، ويجنبه أسباب الخداع التى تبهرها عليه ، وتعشى بصره »(١٤) .

هذا التناقض السلبى أو « الفضيحة » التى يقع فيها العقل بحكم طبيعته هى الدافع والمنطلق لتكوين المنهج النقدى وتطويره . وإذا قبلنا الفرض السابق بأن « الجدل المتعالى » الذى يقوم فيه كانط بتحليل النقائض ونقدها هو البداية الحقيقية لمذهبه النقدى كله ، ولكتابه نقد العقل الخالص ، فلابد من القول بأن هذا النقد السلبى أو غير الموضوعى (أى غير المرتبط بموضوع) يذكرنا بدليل الشك عند ديكارت وتجربته فى التأمل الذاتى المنعكس ، حيث استطاع كانط أن يخرج من تحليله السلبى للنقائض بمنهج إيجابى وموضوعى فى نقد المعرفة وتعيين حدودها — أى فى نقد العقل البشرى لنفسه بنفسه . وها هو ذا يستطرد بعد النص الأخير الذى أكد فيه حاجة العقل لنظام يلجم شطحاته فيقول : « إلا أن مما يزيد من ثقته (أى العقل) واعتزازه أن يكون قادرا على تطبيق هذا النظام بنفسه ، وأن يحس بضرورته ، دون أن يسمح لأى جهة أخرى بممارسة الرقابة عليه ، وأن تكون الحدود التى يضطر لوضعها للحد من استعماله التأملى المجرد قادرة كذلك على الحد من المزاعم التى يثيرها أى خصم ويلبسها لباسا عقليا مصطنعا ، وأن يؤمن ، بالإضافة إلى ذلك ، كل ما تبقى من مطالبه السابقة المبالغ فيها ، من كل هجوم ممكن » . بهذا يثبت العقل وجوده عندما يطبق نظام النقد ، ويبرهن كذلك على أن « هذه المحكمة العليا لكل حقوق تأملنا المجرد وتطلعاته ومطامحه ، محال أن تتضمن هى نفسها أى لون من ألوان الغش الفطرية ، والخداع الذى يعشى البصر »(١٥).

هكذا يؤدى نقد شطحات العقل الخالص (لإثبات مُثله وحقائقه المطلقة المتعالية دون أى سند تجريبى وعلمى كما سبق القول) ، أى نقد الأخطاء والتناقضات التى يقع فيها ، إلى معرفة العقل لذاته ، على نحو ما أدت تجربة الشك عند ديكارت إلى يقينه الذاتى . ومن ثم يضع كانط الوحدة المنهجية لتفكير العقل النقدى فى مقابل تناقضات التفكير الميتافيزيقى ، كما يضع الوحدة الباطنة للعقل نفسه فى مواجهة وحدة العالم التى عجز العقل التأملى عن التوصل إليها . وإذا كانت تجربة ديكارت قد أثبتت أن « الأنا » تظل موجودة فى داخل الشك فى كل شىء ، وأنها تُعْطى لنفسها فيه عطاء سلبيا ، فإن العقل عند كانط يجرب كذلك يقينه الذاتى من خلال السلب . ويتضح الطابع السلبى للعملية النقدية كلها فى هذه العبارة : « . . . يترتب على هذا أن أكبر فائدة تقدمها فلسفة العقل الخالص ، وربما تكون الفائدة الوحيدة منه ، هى فائدة سلبية فحسب ، ذلك لأنها (أى فلسفة العقل الخالص) ليست أداة صالحة للتوسيع (فى المعرفة) ، وإنما هى نظام يصلح لتعيين الحدود ؛ وبدلا من أن (تنسب لنفسها فضل) اكتشاف الحقيقة ، يقتصر فضلها على الحماية فى هدوء من الوقوع فى الأخطاء »(١٦) صحيح أن كانط لم يبسط لنا طريقة ظهور مواقفه المنهجية الإيجابية خطوة خطوة كما فعل ديكارت ، ولكنه وصف على كل حال علاقة منهجه بالتناقض وصفا دقيقا فى مقدمة الطبعة الثانية لكتابه نقد العقل الخالص ، حيث يقول(١٧) : « إن هذا المنهج المقتبس من دارسى العلوم الطبيعية يتكون من البحث عن عناصر العقل

الخالص فيها يمكن تأييده أو دحضه عن طريق التجربة . بيد أن قضايا العقل الخالص ، وبخاصة عندما تخاطر بتجاوز كل حدود التجربة الممكنة . لا تسمح بإجراء أى تجربة مع موضوعاتها (كما هو الحال فى العلم الطبيعى) لاختبار تلك القضايا . ولهذا لن يكون فى وسعنا إجراء هذا الاختبار إلا على مفاهيم ومبادىء نسلم بها قبليا ونتناولها بحيث يمكن النظر إلى هذه الموضوعات نفسها من وجهتى نظر مختلفتين ؛ فتكون — من ناحية — موضوعات للحواس وللفهم متعلقة بالتجربة ، ومن ناحية أخرى موضوعات يكتفى بالتفكير فيها بوصفها موضوعات للعقل الخالص المنعزل ، الذى يسعى جهده لتخطى حدود التجربة . فإذا وجدنا أن النظر إلى الأشياء من وجهة النظر المزدوجة هذه يؤدى إلى الاتفاق مع مبدأ العقل الخالص ، وأن النظر إليها من وجهة نظر واحدة يؤدى حتما إلى تصارع العقل مع نفسه ، فإن التجربة هى التى ستفصل فى صحة تلك التفرقة » .

يصف هذا النص عملية نقد العقل الخالص بأنها تجربة . وهى تجربة مختلفة فى طابعها عن التجارب التى تتم فى العلوم الطبيعية ؛ لأنها لا تجرى على موضوعات بالمعنى العينى المتعارف عليه لهذه الكلمة . ولهذا كانت فى الواقع تجربة ذاتية يقوم بها العقل على نفسه . وللتجربة بهذا المعنى شقان : أحدهما سلبى ، ينشأ عنه صراع العقل أو نزاعه مع نفسه ؛ والآخر إيجابى ، يتم فيه « التوافق مع مبدأ العقل الخالص » ومن الواضح أن الشق السلبى للتجربة يحمل فى تضاعيفه الشق الإيجابى ، أى أن حل التناقض يقتضى أن يقوم العقل الخالص بوضع ذلك المبدأ الذى يلزمه (أى العقل) بالتوافق معه . لابد إذن أن يجد العقل مبدأه ، وأن يتوافق معه ، لكى يتسنى التخلص من « فضيحته » التى جرها عليه اندفاعه فوق حدود التجربة الممكنة ، ونزوعه للتساؤل غير المحدود عن أمور غير محدودة (الله ، والحرية ، والخلود ، وتناهى العالم فى الزمان ، أو عدم تناهيه . . الخ) . وهل يكون لهذا كله غير تسمية واحدة ، هى تحديد العقل لحدوده ، أو بمعنى آخر نقد العقل ؟ وهل يفضى الطريق الذى يمضى عليه العقل فى بحثه لتلك المتناقضات إلا إلى التبصير بمبدئه الخاص ؟ صحيح أن الأمر هنا لن يكون شبيها بظهور « يقين الأنا » ظهورا مفاجئا من طوايا الشك الشامل كما حدث مع ديكارت ، لأن التفكير المتأنى الدقيق فى كل أخطاء العقل وضلالاته هو الذى سيسمح بمطالعة وجهه الأصيل وتعرّف جوهره الحق . ولذلك فلن تنهض أمامنا هذه الصورة التى يصفها كانط فى ختام كتابه إلا بعد مراجعة الإمكانات السلبية للعقل مراجعة نقدية متعمقة : « لا يجوز تشبيه عقلنا بسطح مستو يتعذر تعيين حدود مساحته الشاسعة ، بحيث لا يعرف عنها إلا أنها تندّ عن التحديد ، وإنما يجب أن يشبه بشكل كروى يمكن تعيين نصف قطره عن طريق الخط المنحنى على سطحه (أى وفق طبيعة القضايا التأليفية القبلية) كما يمكن كذلك تعيين محتواه وحدوده بطريقة مؤكدة . أما خارج هذا الشكل الكروى (أى خارج مجال التجربة) فليس ثمة شىء يمكن بالنسبة إليه أن يعد موضوعا ، بل إن الأسئلة التى تطرح عن أمثال هذه الموضوعات المزعومة ، لن تتناول المبادىء الذاتية للتحديد الدقيق للعلاقات التى يمكن أن توجد ، داخل هذا الشكل الكروى ، بين تصورات الفهم (أو الذهن) (١٨) .

لاشك أن العبارة السابقة — على الرغم من صعوبتها الكانطية ! — قد قدمت لنا صورة حية عن شكل كروى محدد فى مقابل سطح مستو يتعذر تحديده لشدة اتساعه . والعقل هو هذا الشكل الكروى الذى تحدده القضايا التأليفية القبلية (التى يعرف عنها قارىء كانط أنها شرط قيام العلم ؛ فلولا توافرها فى العلوم الطبيعية والرياضية لما أصبحت علوما بالمعنى الدقيق) كما يحدد الخط المنحنى نصف قطر الدائرة . أما مايقع خارج هذه الدائرة فلا ينتمى للعقل ، ولا يخضع لمبدئه الذى تحدده كذلك الأحكام التأليفية القبلية . والأمر فى النهاية يتعلق بمعرفة الحد ؛ فكما كانت « الأنا أفكر فأنا إذن موجود » — التى اكتسبها ديكارت من تطبيق الشك على كل شىء تحاشيا للوقوع فى الخطأ — هى التى وضعت حدا لذلك الشك ، وبدأت طريق البحث المنهجى عن اليقين ، كذلك كان بحث كانط لتناقضات العقل الخالص هو سبيله للعثور على الحد ، ومعرفته بالحد هى التى رسمت الطريق إلى المنهج الشارطى والمعرفة الشارطية (أو الترنسندنتالية التى لا تتعلق بالموضوعات بل بطريق معرفتنا بهذه الموضوعات ، بقدر ما تكون هذه الطريقة قبلية) ، وهى كذلك التى بصرته بمبدأ العقل الخالص ، الذى عبرت عنه ثورته « الكوبرنيقية الشهيرة (نسبة إلى كوبرنيقوس (١٤٧٣ — ١٥٤٣) صاحب التحول الشمسى المعروف ، وخلاصتها أن إدراكنا أو عياننا الحسى ومفاهيمنا أو تصوراتنا الذهنية لا تتوجه وفقا للموضوعات ، بل إن هذه الموضوعات هى التى تتوجه وفق ملكة عياننا وتصوراتنا) . ومن ثم تكون المعرفة السلبية بالمتناقضات التى يقع فيها العقل الخالص بسبب شطحاته الميتافيزيقية المجردة هى التى أدت به إلى المعرفة الإيجابية بحدود العقل والمعرفة البشرية التى رسمها منهجه الشارطى وفلسفته النقدية الكفيلتان بالتخلص من تلك المتناقضات . والواقع أن الحديث عن تطور هذا التحديد الإيجابى للعقل وتفصيلاته معناه الحديث عن الإستطيقا والأنالوطيقا الترنسندنتالية » (نظريته عن المعرفة الحسية والمعرفة الذهنية) اللتين تؤلفان مع الديالكتيك الترنسندنتالى وحدة واحدة لا تنفصم عراها ، أى عن « النقد » كله فى جانبه المعرفى . وهنا يتوقف القلم الذى يعرف حدوده ، مكتفيا بالغرض الذى قدمه عن المنطلق الجدلى لفلسفة النقد التى لا تخرج — فى بنائها وغايتها — عن أن تكون معرفة بالحد .

●

ربما يكون السر الكامن وراء كل منهج فلسفى أصيل — ولعله كذلك أن يكون سر الإبداع أو جانبا منه على أقل تقدير فى التفكير الفلسفى على وجه العموم — هو التحول الذى يحدثه التفكير النقدى السلبى أو غير الموضوعى فى أزمة التناقض ، فيتجه إلى تفكير إيجابى يبنى الموضوع ويكون حقيقة وجوده . ولقد تم هذا

التحول عند كل من ديكارت وهسرل — كما سنرى بعد قليل — على أساس البداهة التى تأدت من كون التناقض محالا ، لم يحتج أحد منهما لاختبار إمكانية ذلك التحول ، إذ شعرا بما يشبه الإيمان الساذج بأن التناقض الذى تبدى لهما محال ، واستند هذا الإيمان على اعتقاد ميتافيزيقى مطلق فى صحة المنطق الصورى ، واعتقاد لا يقل عنه إطلاقا فى صحة العلم (الطبيعى والرياضى) ويقينه . كان كلاهما شديد الاقتناع بأن التناقض قيمة سلبية ، وأن ظهوره علامة أكيدة على مشروعية « المعطى الإيجابى » الذى وضعاه فى مقابلة كما يوضع الصدق فى مواجهة الكذب والزيف . ويختلف الأمر قليلا مع كانط الذى احتاج للمضى على طريق مضن وغير مباشر — لتدعيم وجهة نظره الإيجابية أو منهجه الشارطى الذى لم يُعط له ببساطة البداهة التى عرفناها عند ديكارت ، والتى سوف نعرفها عند هسرل ، وإن بقى التناقض ومحاولات حله — كما سبق القول — وراء تحوله نحو المنهج الجديد بحيث لا يمكن فصله عنه إلا إذا أمكن فصل الجذر عن ساق الشجرة وفروعها وثمارها . يدل على هذا قوله فى المقدمة المهمة التى أضافها إلى الطبعة الثانية من نقد العقل الخالص (١٧٨٧) :

« . . . فإذا سلمنا بأن معرفتنا التجريبية تتوجه حسب الموضوعات بما هى أشياء فى ذاتها ، ووجدنا أن المطلق لا يمكن التفكير فيه بغير تناقض ، ثم سلمنا ـ على العكس من ذلك — بأن تمثلنا للأشياء كما هى معطاة لنا لا يتوجه حسب هذه الأشياء بما هى أشياء فى ذاتها ، بل الأصح أن هذه الموضوعات ، بوصفها ظواهر ، هى التى تتوجه حسب طريقتنا فى التمثيل ، ووجدنا أن التناقض قد سقط ، وأن المطلق — تبعا لذلك ـ لا يوجد بالضرورة فى الأشياء من حيث إننا نعرفها (أو من حيث إنها تعطى لنا) وإنما يوجد فيها من حيث إننا لا نعرفها ، أى بما هى موضوعات فى ذاتها : فى الواقع على أساس متين . . » [١٩] .

ربما يوافقنى القارىء على أن النص الأخير يعبر عن الدافع الذى حرك كانط كما حرك غيره من الفلاسفة إلى إيجاد المنهج ، وهو أن استبعاد التناقض والتغلب على أزمته هو الأمر الحاسم فى وجود المطلق أو « الحقيقة » التى يضعها أو التى تعطى له . وطبيعى أن يختلف تصور الفيلسوف للتناقض عن الفيلسوف الذى سبقه باختلاف تصورهما للنقد ، وأن يحدد مبادئه اختيار نوع التناقض طريقه المنهجى . والمهم أن موقفه النقدى من التناقض يحدد مبادئه المنهجية ويثبتها ، بحيث تصبح الحقائق التى تعطى نفسها حقائق منهجية وموضوعية بقدر ما تتميز عن التناقضات وتستبعدها بسبب كونها محالة . وطبيعى أيضا أن يضيِّق هذا المنهج من مجال الحقيقة ومن مفهوم الوجود ، فالحقيقة عند ديكارت هى حقيقة الأنا ، ولذلك اقتصر الوجود عنده على وجود الفكر أو الأنا ، المفكرة . وهى عند كانط وجود المعرفة الضرورية العامة الصدق ، ومن ثم اقتصر الوجود عنده على التحديدات والشروط القبلية الكفيلة بمعرفته . أما عند هسرل فسوف نجد أنها هى الحقيقة فى ذاتها بوصفها منطقية خالصة ، ولذلك اقتصر مفهوم الوجود لديه على الوجود الظاهرى أو « الفينومينولوجى » الذى أعطيه عطاء مباشرا حيا فى الشعور . ويبقى الشىء المشترك بين « مبدعى » المنهج فى كل هذه الأحوال هو انطلاقهم الساخط والناقم على سلبية التناقض الذى يجعلهم يبحثون عن « الوجود » من خلال محاولاتهم لحل التناقض .

٤ — إذا كان الأمر كذلك فماذا نقول عن فيلسوف أزاح « الحد النقدى » الذى أقامه كانط لتمييز المعرفة العلمية الصحيحة من المعرفة الميتافيزيقية الشاطحة فى فراغ التناقض وعدمه ، بل جعل من التناقض القلب النابض لفلسفته ومنهجه ورؤيته الجدلية كلها للفكر والوجود جميعا ؟ ماذا نقول باختصار عن منهج هيجل ، وفيم اتفق مع مناهج السابقين عليه وفيم اختلف عنهم ؟

لاشك أن قراء هيجل — وهم بحمد الله كثيرون ، ووجودهم يؤكد أن « الجدية الصامتة » لم تنقرض من بلادنا برغم الضجيج الكاذب الذى يحاصرنا ويكاد أن يصيبنا باليأس القاتل داخل دوائر الثقافة والأدب والفن والفلسفة نفسها وخارجها أيضا — أقول إن قراء هيجل يذكرون بغير شك عبارته الشهيرة الواردة فى مقدمة كتابه عن ظاهريات الروح : إن الأمر الذى عقدت عليه العزم هو المشاركة بجهدى فى أن تقترب الفلسفة من هدفها ، وتتمكن من طرح الاسم الذى توصف به ، وهو حب العلم ، لكى تصبح علما حقيقيا » [٢٠] هذا الجهد الذى يذكره هيجل جهد منهجى قبل كل شىء ، وهو يختلف عن كل الجهود التى بذلها أصحابها لكى يسيروا بالفلسفة « على الطريق الأكيد للعلم » ، واضعين تقدم المعرفة ودقتها فى العلوم الرياضية والطبيعية نصب أعينهم . لم يحاول فيلسوف الجدل الأكبر فى العصر الحديث أن يجعل من منهجه الجدلى نموذجا للمعرفة الموثوق بها بالمعنى المتعارف عليه فى العلوم « الدقيقة » ، ولم يذهب إلى حد القول بأن يقين الرياضيات هو اليقين العلمى الحق ، إذ صرح فى أكثر من موضع من كتاباته برفض المنهج الرياضى وعدم الاعتماد عليه [٢١] . وإذا كان قد أسس منهجا فلسفيا وصفه بأنه هو المنهج الحقيقى والعلمى الوحيد ، فقد أسقط جميع شروط المنهج الدقيق التى افترضها غيره من السابقين أو اللاحقين . والسبب فى هذا بسيط ، فموقفه المختلف كل الاختلاف من التناقض هو الأساس الذى أقام عليه منهجه . ذلك أن التناقض عنده لا يأخذ ذلك المعنى المزدوج الذى نجده عند الفلاسفة الباحثين عن المنهج الدقيق . فقد رأينا كيف يمثل من ناحية نقطة الانطلاق الفعلية لتطور بحثهم عن المنهج ، كما يحدد طبيعة الفكرة التى ستكونه ، واتجاه هذا التطور نفسه ورأينا من ناحية أخرى أنهم نظروا إليه نظرتهم إلى طريق مسدود للمعرفة ، أو وهم ينسج العقل خيوطه وخطأ فظيع يقع فيه بإرادته أو بحكم ميوله وفطرته . ولكن هيجل يدير ظهره لكل هذه المفاهيم والتحديدات الرافضة للتناقض . فالتناقض عنده هو المبدأ المحرك للعالم ، وهو من أكثر المبادىء تعبيرا عن حقيقة الأشياء وماهيتها ، وهو مصدر كل حركة وكل حياة ، فالشىء لا يتحرك إلا لأنه يحوى فى صميمه تناقضا وقوة دافعة ونشاطا [٢٢] . والتناقض

لحظات ضرورية للتفكير ونسقه الحى المتطور ، أى نسق المنطق نفسه ؛ فهى شروط تقوم عليها المعرفة وليست عقبات فى طريقها ، ولا تتعارض مع مفهومها ، كما كان الحال عند أولئك الفلاسفة ، إذ لا يمكن — فى رأيه — تحديد ماهية المعرفة مع استبعاد التناقض . وبهذا يكون قد قطع الخيط أو كسر السلسلة التى وصلت ديكارت بكانط ، ثم التفت حول هسرل ، وربطتهم جميعا فكرة محددة عن « علمية » الفلسفة ومنهجها الصارم المحكم (مهتدين فى ذلك - كما سبق القول — بالعلوم الدقيقة من جهة ، وبالمنطق الصورى ، الذى رفض التناقض فى الوجود والفكر ، وعدّه علامة التهافت والفساد — من جهة أخرى ، وبهذا أيضا تكون الفلسفة قد فقدت على أيديهم أهم ما يميزها فى نظر هيجل ، وهو أن تكون معرفة بالكل الشامل ، أو علم الكل الذى لم يكن المنهج الجدلى إلا عرضا لتطوره فى إيقاعاته الثلاثية ، أو مثلثاته الكثيرة .

ولقد أدى حرص أولئك الفلاسفة على المنهج الدقيق والمعرفة الخالية من التناقض إلى فتح جرح عميق ، أو إحداث صدع غائر ، فى التفكير نفسه ، لم يتوقف عن الظهور والتجدد باستمرار ؛ فقد شقه إلى نصفين متضادين إلى أقصى حدود التضاد : فكر سلبى وهمى أو مظهرى خاطىء ، يرفع نفسه بنفسه ، وفكر صحيح أو إيجابى . والجهود المضنية التى بذلها كانط لرأب هذا الصدع ومد جسر بين الشقين معروفة ؛ وقد أدت فى النهاية إلى التمييز بين العقل الخالص والعقل العملى ، بحيث برهن فى الأول على نوع من المعرفة (العلمية الضرورية العامة الصدق) لا سبيل للبرهنة عليه فى العقل الثانى (وهى المعرفة الأخلاقية والدينية) ، وبحيث أمكنه أن يقول فى النهاية فيما يشبه اليأس أو التسليم :

وهكذا اضطررت إلى رفع (استبعاد أو إلغاء) المعرفة لكى أفسح مجالا للإيمان (أو الاعتقاد) [٢٣] . وبذلك قضى على الوحدة الباطنية للتفكير . وتم الفصل — عند كانط بوجه خاص — بين معرفة متناقضة وغير منهجية (فيما سماه الميتافيزيقا الدجماطيقية ، أى التى تقطع بالحكم فى أمور الحقائق المطلقة بغير دليل أو سند كاف) ، وأخرى علمية أو منهجية دقيقة .

واجه هيجل هذا الصدع الغائر ، وحاولت فلسفته كلها إعادة الوحدة الباطنة للفكر والوجود . ونقده الشديد للمناهج السابقة دليل على وعيه الحاد بتصدع العقل أو الروح الحديث ، وعلى إيمانه بأن منهجه الجدلى هو الذى سيعيد للميتافيزيقا معناها المنهجى ، ويردّ إليها كرامة العلم . وسوف نستشهد على نقده للمناهج السابقة ببعض النصوص التى تقربنا من جوهر فلسفته أو تدور حول محورها .

ونبدأ بنقده للمنطق الصورى الذى آمن كانط بثباته [٢٤] دون تغيير يذكر منذ عهد أرسطو ، وسؤاله إن كانت صورة المنطق الذى اعتمد عليه كانط فى جهوده لإقامة المنهج الفلسفى الدقيق هى الصورة النهائية التى تمثل المعرفة الفلسفية الدقيقة ، أم أن المنطق نفسه معرفة متطورة بذاتها .

إن المنطق القديم يحتاج إلى تغيير شامل . والواقع إن الشعور بالحاجة الى تعديله شعور موغل فى القدم . وهو من ناحية الشكل والمضمون التى يظهر بها فى المراجع الدراسية قد حظى إن جاز هذا القول — بالاحتقار . وإذا كان الناس لا ينفكون عن التمسك به فما ذلك إلا لإحساسهم بأن المنطق بوجه عام شىء لا غنى عنه ، وتعودهم على الاعتقاد بأهميته المرتكزة على تراث طويل ، لا عن اقتناع بأن ذلك المضمون المألوف ، والانشغال بتلك الأشكال الفارغة ، لهما قيمة ونفع حقيقى [٢٥] . ثم يستطرد قائلا عن منهجه الجدلى : « وإذا كنت لا أنكر أن المنهج الذى اتبعته فى هذا النسق المنطقى — أو بالأحرى الذى يتبعه هذا النسق نفسه — يحتاج إلى المزيد من الاستكمال ، وأنه يقبل إدخال تفصيلات جزئية عليه ، فإنى أعلم فى الوقت نفسه ، أنه هو المنهج الحقيقى الوحيد . ويتجلى هذا بوضوح إذا عرفنا أنه ليس شيئا مختلفا عن موضوعه ومضمونه ؛ لأن المضمون فى ذاته ، أى الجدل (الديالكتيك) الذى ينطوى عليه فى ذاته ، هو الذي يدفعه على الحركة المستمرة . ومن الواضح أنه لا يمكن أن يتصف أى عرض بصفة العلم ما لم يتبع مسار هذا المنهج ويتفق مع إيقاعه البسيط ؛ لأنه هو مسار الموضوع ذاته » [٢٦] . ولو رجعنا بالذاكرة إلى كانط لوجدناه يصور الجدل فى صورة « فن مظهرى » يخلع على جميع معارفنا شكلا ذهنيا ، حتى إذا تحققنا من مضمونه وجدناه أجوف شديد الفقر ، وتأكد لنا أن ذلك المنطق العام (أى الجدل) الذى لا يخرج عن كونه قانونا للحكم ، قد أصبح أشبه بآلة (أورجانون) تستخدم ، أو بالأحرى يساء استخدامها ، لإنتاج مزاعم تخدعنا بمظهرها الموضوعى [٢٧] .

وهذه الصورة لا يمكن بطبيعة الحال أن تقارن من قريب أو من بعيد بصورته الحقيقية والعلمية عند هيجل . ومع ذلك فإن هيجل يعترف بفضل كانط ، ويقره على قوله بأن التفكير الجدلى جزء لا يتجزأ من تكوين العقل ، وإن خالفه بالطبع فى إدانته لمعرفته « المظهرية » أو الوهمية : « لقد وضع كانط الجدل فى مكان رفيع ، وهذا من أجلّ أفضاله ؛ فقد نزع منه مظهر التعسف الذى ألصقه به التصور العادى ، وعرضه فى صورة فعل ضرورى من أفعال العقل » [٢٨] . وهكذا تحول المظهر الضرورى ، وتحولت المعرفة الوهمية العقيم ، إلى لحظة موضوعية ومنهجية من لحظات التفكير ،

بل إن هذه اللحظة المعبرة عن الحركة الذاتية للتفكير تصبح فى نظره هى « النواة » المنهجية والموضوعية للفلسفة نفسها . وما أكثر نصوص هيجل التى تؤكد أن الفلسفة ليست هى حركة الفكر المدرك فحسب ، وإنما هى - قبل كل شىء — حركة الفكر الذى يدرك ذاته ، وبه تبدأ الفلسفة بدايتها الحقيقية : فالفلسفة تبدأ حيث يدرك العام بوصفه الوجود الشامل ، أو حيث ينظر إلى الوجود بطريقة عامة يظهر معها التفكير فى التفكير [٢٩] . ولقد سارت فى مرحلتها الأولى — عند الإغريق والإيليين بخاصة — من الفكرة المجردة إلى الفكرة التى تحدد نفسها بنفسها [٣٠] وفى نهاية العصر الفلسفى (وهو الذى يشعر هيجل أنه عصره الذى يمثل اكتمال تاريخها السابق) بلغت الفلسفة مرحلة الفكرة الحية الشاملة التى

تعرف ذاتها (٣١) ، أو الفكرة التى تفكر فى ذاتها ، والحقيقة التى تعرف نفسها ، كما جاء فى نهاية كتابة موسوعة العلوم الفلسفية » (٣٢) .

ولن نستطيع هنا تناول انعكاس المعرفة أو التفكير على ذاته ، لأن معنى ذلك أن نتناول فلسفته كلها ، وكيف تطور مضمونها ، أو فض نفسه بنفسه — على حدّ تعبيره. ويكفى فى هذا السياق أن نتعرض للطابع المنهجى لهذه الفكرة وكيف تحولت العلاقة الذاتية للتفكير إلى منهج ، ولاشك أن فكرة « الإيقاع الثلاثى » للجدل الهيجلى (من موضوع مباشر ، إلى نقيض موضوع « متوسط » إلى مركب يؤلف بينهما ، برفعهما معا ، والمحافظة عليهما فى مستوى أعلى وأكثر خصوبة) قد قفزت إلى ذهن القارىء بعد أن أصبحت ملكا مشاعا للوعى المثقف فى العالم كله . وربما مال إلى الظن بأن فكرة هذا الإيقاع الثلاثى هى نفسها فكرة المنهج ، بحيث يكفيه أن يبحث عنها فى الأشياء والأفكار ، وأن يطبقها عليها لكى يحيط علما بشكل المنهج الجدلى ومساره . غير أن شكل المسار الجدلى ليس هو سرّ حياته وحيويته ؛ ولو وقفنا الجهد عليه لدارت بنا طاحونة المثلثات الجدلية الشهيرة كما دارت من قبل طواحين الأشباح المخيفة بالفارس الطيب الحالم (دون كيشوت) وجنينا على أنفسنا وعلى هيجل ، وربما شاركنا عن غير قصد فى إثارة رياح الأوهام والسخرية التى طالما هبت عليه . . . ذلك أن قراءة هيجل بمنظار المثلث الشهير قد تدخلنا إلى عالمه ، وقد تعيننا على قراءة الوجود الحى فى الخارج ، والفكر الحى فى الداخل ، ولكنها لن تضع أيدينا على « الفكرة الحية الشاملة » التى بدأ منها المنهج ليعود إليها فى نهاية المطاف ، بعد ملحمة الصراع والنزاع والعناء .

بداية هذه الفكرة هى تفكيرها فى تفكيرها . وبداية المنهج هى أن التفكير فى التفكير يتولد عنه رفعه (نفيه أو سلبه) لنفسه وتوسعه فى معرفة نفسه . بعبارة أوضح : يكون نقيض الموضوع هو رفع الموضوع ، ويكون المركب هو الوحدة الجديدة التى تؤلف بينهما ، وكلها لحظات ضرورية فى « التطبيق الذاتى » للفكرة الحية الشاملة ، أى لفكرة الفكرة ، أو التفكير فى التفكير ، أو وعى الوعى (العقل أو الروح) لذاته (٣٣) . وربما تبين لنا الآن أن هيجل يضع على كاهل فكرته تجربة الفلسفة كلها (ربما استثناءات مادية وواقعية قليلة) . وهذه التجربة تنطق بأن العقل نفسه هو الذى يولد تناقضاته مع نفسه ، وتبريراته أو « تأسيساته » لنفسه . بهذا نجد أنفسنا أمام الاستعمال المزدوج لما سميناه بالتفكير فى التفكير ، أو التأمل الذاتى ، أو انعكاس الفكر والوعى والعقل على مرآة ذاته فالفكرة تحمل نفيها فى داخلها ، مصداقا لقول هيجل فى كتابه علم المنطق : « إن ما تنمو به الفكرة نفسها وتتطور ، هو النفى (أو السلب) المعطى قبل ذلك ، وهو الذى تطويه فى ذاتها ؛ وهذا هو الذى يكون الجدل الحقيقى (٣٤) وتلك هى اللحظة المنهجية الأولى ، أما اللحظة الثانية فيعبر عنها قوله فى الكتاب السابق الذكر بأنها هى : « إدراك التضاد فى وحدته ، أو إدراك الإيجابى فى السلبى » (٣٥) . وهذه اللحظة الثانية هى التى تحول دون فهم « السلب أو النفى الذاتى للفكرة » وكأنما هو تدمير لها أو قضاء عليها ؛ فالواقع أنها تؤكد وجودها مرة أخرى فى شكل أغنى وأوسع كما سبق القول ، كما تنقل النفى الذاتى إلى إيجاب ذاتى على مستوى أعلى . وبهذا المعنى أيضا يمكن إجمال الخطوة الثلاثية الإيقاع للمنهج الجدلى فى خطوة أو حركة واحدة ، هى الحركة الذاتية للفكرة الشاملة . فكأن العلاقة الذاتية التى تظهر مرة فى صورة سلب ، وتظهر مرة أخرى فى صورة إيجاب ، هى التى تؤلف وحدة الشروط المختلفة التى تسير فى حركة نموها من الموضوع ، إلى نقيض الموضوع ، إلى المركب منها . وعن طريق هذه العلاقة الذاتية تتراجع المرحلتان الأوليان لتتصلا بالفكرة الكلية التى بدأ منها . فما دام « الحق هو الكل » — على نحو ما تقول العبارة الشهيرة لهيجل . فلابد أن يحتل التناقض موضعه المنهجى من هذا الكل ، وأن يكون هو موضع القلب من الجسد العضوى الحى .

●

لم يكن هدفنا من هذا العرض ـ المخل المخل ! لمنهج هيجل الجدلى هو النظر فى تطبيقاته الحية على أعماله الثرية المتنوعة . ولم يكن كذلك هو الهدف من عرض منهجى الفيلسوفين السابقين ، أو منهج الفيلسوف الذى سنتناوله الآن (وهو هسرل صاحب فلسفة الظاهرات أو الفينومينولوجيا) ؛ فقد اقتصر جهدنا المتواضع على التحقيق من الغرض الذى بدأنا به ، وهو أن التفكير أو التأمل الذاتى الذى يصطدم بالتناقض وأزماته ويحاول حلها وبيان كيف أنها محالة ـ هو الذى يمثل نقطة الانطلاق إلى المنهج الجديد ، كما أنه يعبر عن الإبداع ، أو جانب منه على أقل تقدير ، فى تفلسفهم .

وقبل أن نختتم حديثنا عن هيجل ومنهجه الجدلى لابد من كلمة عما يجمعه بالفلاسفة الثلاثة وما يميزه عنهم . فالتأمل الذاتى أو « فكر الفكر » هو مركز فلسفته التى لا تخرج عن كونها محاولة كبرى « للوعى الذاتى » . وهو يؤسس مثلهم منهجا علميا محكما ، سماه — كما رأينا ـ بالمنهج الحقيقى الوحيد ، وإن لم يتخذ نموذجه من العلوم الدقيقة ، والرياضيات بوجه خاص ، بل رفض أن تكون هى الأساس أو المثل الأعلى . بيد أنه لم يجارهم فى الفصل بين المعرفة الإيجابية التى اتفقوا على أنها هى المعرفة الصحيحة ، والمعرفة السلبية التى بذلوا كل جهدهم لاستبعادها ورفع تناقضاتها ، أو بالأحرى لإثبات أنها ترفع نفسها بنفسها . وهو لم يأخذ كذلك بالمعيار الذى وضعوه « للمنهج الدقيق » ، وهو أن التناقض سمة المعرفة الخاطئة ، وعلامة التفكير الخادع أو الكاذب . ومعنى هذا أنه قد عرف بوضوح أن البناء النظرى للعالم العقلى محال بغير الاعتراف بالتناقض ؛ فليس التناقض — كما سبق القول — مجرد دفعة أولية تنطلق منها حركة المنهج وحركة الروح أو العقل معا ، وإنما يشغل مكانه المنهجى من الكل الحقيقى ، أو إذا شئت من الحقيقة الكلية التى تنمو بذاتها نموا جدليا على إيقاع للمنهج الجدلى . ولاشك فى أن هذا يعبر عما يسمى « بوحدة المنهج والمذهب » ، بصورة قد لا نجدها بمثل هذه القوة وهذا الترابط عند أى فيلسوف قديم أو حديث .

وأخيرا ننتقل — بحكم التطور التاريخي وحده — إلى فيلسوف اختلف عن هيجل ، وربما لم يستفد — في رأى البعض — من ثورته المنهجية والجدلية شيئا يذكر ، وإن كان قد نافسه في محاولة كبرى وأخيرة لجعل الفلسفة علما كليا شاملا . أقول هذا لأذكر القارىء بأن الفيلسوف الذى سنتحدث عنه — وهو هسرل — يرتبط بالفيلسوفين السابقين (ديكارت وكانط) ويُعدُّ امتدادا أو بالأحرى ذروة للذاتية والمثالية المتعالية ، أكثر مما يرتبط بهيجل أو بغيره من الجدليين .

●

٥ — كيف « ظهر » المنهج الجديد لصاحب فلسفة الظاهرات ؟ وكيف أدى به « سلب التناقض » الصارخ في نزوع بعض المناطقة لتفسير حقائق المنطق والرياضيات تفسيرا نفسيا ، إلى « الإيجاب » الذى يتمثل في تأمين حقيقة الموضوع ، بل إلى تأمين الحقيقة ذاتها وحمايتها من الشك والنسبية النفسية والإنسانية ؟

لا يعنينا هنا أن نفصل القول في طبيعة المنهج الظاهراتي وخصائصه ومراحله ومدى خصوبته في التطبيق ، بقدر ما يهمنا أن نبرز الملمح المشترك بينه وبين بقية المناهج التى نعرض لها ، وهو خروج الجديد الإيجابي من حطام السلبي والمتناقض . ويكفى أن نطلع على الجزء الأول من « البحوث المنطقية » لنتأكد من هذا الحرص على تأمين حقيقة الفكر ، ثم نتبين كذلك قرب نهاية هذا الجزء كيف يتحول المنهج النقدى السالب لتناقضات النزعة النفسية إلى منهج إيجابي لإثبات حقيقة الموضوع أو حقيقة التفكير الموضوعي : « لا يتسنى وجود شيء بغير أن يتحدد على هذا النحو أو ذاك ، وكونه موجودا ومحددا على هذا النحو أو ذاك ، معناه أن هذه هى الحقيقة في ذاتها ؛ الحقيقة التى تؤلف التضايف الضرورى للوجود في ذاته . . »(٣٦) ويستطرد هسرل في شرحه لمعنى موضوعية الموضوع فيقول : « عندما نحقق فعلا من أفعال المعرفة ، أو — كما يحلو لى أن أعبر — عندما نحيا فيه ، فإنما ننشغل بالجانب الموضوعى الذى يقصده ذلك الفعل ويضعه بطريقة معرفية بطبيعة الحال . وكلما كانت معرفتنا معرفة بأدق معانى الكلمة ، أى كلما أصدرنا حكما قائما على البداهة ، فقد أعطينا الموضوعى عطاء أصيلا . وفى هذه الحالة لا يبدو لنا أننا نواجه الواقعة الموضوعية ، وإنما تتمثل هذه الواقعة بالفعل أمام أعيننا كما يتمثل فيها الموضوع ذاته من حيث ماهيته وما هو عليه ؛ أى — تحديدا — على هذا النحو المقصود في هذه المعرفة ، لا على نحو آخر ؛ أى بوصفه حاملا لهذه الخصائص ، وحلقة في هذه العلاقات ، وما أشبه ذلك . وهو كذلك لا يبدو لنا بهذه الخصائص ، وإنما يتقوم بها بالفعل ، وبهذه المثابة يعطى لمعرفتنا ؛ أى أن المعنى الوحيد لهذا أنه لا يقتصر على أن يبدو لنا كذلك (أو لا يقف الأمر عند حكمنا عليه بذلك) وإنما يكون قد عُرِفَ على ما هو عليه ، أو أصبحت كينونته على هذا النحو حقيقة فعلية ، متفردة في التجربة الحية للحكم البديهى فإذا ما تأملنا هذا التفرد وقمنا بتحقيق التجريد الفكرى ، (٣٧) أصبحت الحقيقة ذاتها ، بدلا من ذلك الجانب الموضوعى ، هى الموضوع المدرك .

عندئذ ندرك الحقيقة بوصفها المتضايف المثالى مع فعل المعرفة الذاتى العابر ، ومن حيث هى الحقيقة الواحدة بالقياس إلى التنوع غير المحدود لأفعال المعرفة الممكنة ، وللأفراد العارفين »(٣٨) .

لا يقتصر النص السابق ، على الرغم من صعوبته ، على التعبير عما يعنيه هسُرل بالموضوعية ، وإنما يتعداه إلى وصف الطريق الذى اتبعه ، وتلخيص المنهج الذى سار عليه . فنحن حين نحكم حكما قائما على البداهة ، أى حين تكون لدينا معرفة دقيقة ، فذلك لأن موضوع المعرفة قد أعطى لنا عطاء مباشرا أصيلا . والواقع أن هسرل قد أقام براهينه على فساد النزعة النفسية في فهم المنطق على أساس البداهة ، وأثبت أن هذه النزعة تؤدى بالضرورة إلى التناقض . ولابد في سبيل هذا الإثبات وتلك البراهين التى تؤمن حقيقة المعرفة ، من ظهور الحقيقة المعنية في صورة موضوعية ؛ فالمقصود هو الحقيقة التى تصبح موضوعا ؛ أى حقيقة في ذاتها . ومن ثم يكون النقد السلبى للشك والنسبية التى تؤدى إليها النزعة النفسية في المنطق قد تمخض عن موضوع إيجابى ، كما تكون حقيقة هذا الموضوع ، بل الحقيقة في ذاتها ، قد خرجت بهذه الصورة الجدلية عن سلب أو تناقض . فكأن تفكيره في وضع منهجه الفلسفى ، الذى سيعتمد عليه في الكشف عن حقيقة الموضوع أو موضوعية الحقيقة ، قد ارتبط بتفكير نقدى وسلبى في مفارقة أو نقيضة معينة . ولم يكن هذا الارتباط من قبيل المصادفة ؛ إذ تكرر — كما رأينا من قبل — مع منهج الشك عند ديكارت ، ومع المنهج الشارطى (الترنسندنتالى) عند كانط ؛ لأن إيجابية المنهج تقوم على خلفية سلبية ، كما أن تكوين هذه الخلفية السلبية مرتبط ارتباطا ضروريا بتكوين الموضوع والحقيقة .

وإذا كان هسرل قد قطع هنا تأملاته عن المنهج ، وأخذ يجمع النتائج التى توصل إليها في مفهوم « المعطى » و « والمعنى المثالى » فقد عكف في الجزء الثانى من البحوث المنطقية على مواصلة تحليلاته للموضوع : فلابد لهذا الموضوع أن يعطى عطاء أوليا أصيلا ؛ وكونه معطى هو أسلوبه في الوجود الذى يربط الذات بالموضوع ، كما أنه ينطوى في وقت واحد على وجوده ، وهل ضرورة أن يكون هذا الوجود بالقياس إلى شخص ما ، أى ضرورة ظهوره لوعى أو شعور أو ذات معينة ، وإلا انتفى كونه معطى . ومن هنا بدأ المنهج خطاه وتوسع فيها ، وصارت مهمة « الظاهرى » أن يبحث الموضوعات من جهة كونها معطاة لشعور أو وعى يتوجه إليها ويقصدها بأفعاله « القصدية » ، وغدت « رؤية الماهيات » و « تحليلات المعنى » هى أدواته في هذا البحث .

بهذا يكون هسرل قد حدد مجال الظاهرات ووضحه . إنه هو المجال الذى تبحث فيه الموضوعات ، ويعطى لكل من الموضوع والذات حقوقا متساوية ؛ فالموضوع « يظهر » والذات « ترى » وتصف ما تراه . وتكون الحقيقة حيثما ظهر الموضوع على ما هو عليه ، وحيثما تمت رؤيته ، أو بالأحرى رؤية ماهيته ، على نحو ما يظهر للشعور وفيه ظهورا خالصا مباشرا . بذلك تتجه الظاهرات إلى الموضوعات ، وتبقى معها انها لا تحلق فوقها بالتأمل المجرد ،

ولا تشغل نفسها بكيانها المادى الذى تعلّق الحكم عليه أو تضعه بين قوسين ، وإنما تحياها ، وتجربها ، وترى ماهياتها رؤية حدسية مباشرة . ويضيق المجال عن تتبع خطوات المنهج الظاهرى ومراحله فى « الرد » وتحويل الموضوعات إلى موضوعات مثالية ، وتأمين وجودها بوصفها ماهيات ثابتة فى الشعور أو الوعى المتعالى ، على نحو ما فصّله وأفاض فيه فى كتابة الأفكار ؛ إذ يكفينا أن المنهج نفسه قد أنقذ من أزمة التناقض ليصب فى عمليات إيجابية لا آخر لها لتكوين الموضوعات ، وتأمين حقائقها الثابتة فى « مملكة الشعور المتعالى التى تعد بمعنى من المعانى مملكة الوجود المطلق » . ويكفينا كذلك أن نشير إلى أنه أراد بهذا المنهج أن يرفع الفلسفة إلى مرتبة المعرفة العلمية الدقيقة . أما عن نجاحه وإخفاقه فى تحقيق هذا الأمل القديم فشىء آخر . ذلك أن المنهج الظاهرى ، الذى بدأ بالفصل بين المنهج والموضوع — كما هو الشأن فى العلوم الدقيقة — قد انتهى إلى جعل المنهج نفسه موضوعا للبحث . وبهذا فتح للمعرفة الفلسفية وللسؤال الفلسفى أفقا شاسعا لم يكن من الممكن أن يحيط به منهج محدد ، ولا موضوع محدد .

●

شرع هسرل فى اقتحام « مملكة الشعور أو الوعى المتعالى التى تعد بمعنى من المعانى مملكة الوجود المطلق » فى المرحلة المثالية المتعالية التى بدأت مع نشر كتابه « أفكار عن ظاهريات خالصة وفلسفة ظاهرية » بين سنتى ١٩١٣ و ١٩٢٨ ؛ فقد ، اتجه إلى نوع جديد من المثالية الذاتية المتعالية . لم يكتف بتقرير التضايف الضرورى بين الموضوعية المقصودة والتجربة الحية للقصد ، وإنما أسند إلى الشعور أو الذات المتعالية الخالصة — فى سعيها المنهجى لرؤية الماهيات — عمليات التكوين أو البناء التى تضفى المعنى على العالم والوجود . وقد عاد فى وقت متأخر من حياته إلى اقتحام مجال الذاتية المتعالية الخالصة بصورة نهائية حاسمة ، فأكد فى تأملاته الديكارتية (١٩٣١) إمكان التوصل إلى الأنا المحضة المتعالية ، التى هى الأساس الأخير لكل تفكير . وبدا الأمر لنقاده وكأن هذه الأنا أو الذات قد بقيت « رهينة محبسها » الذاتى والفردى العالى ، ولم تتطرق للشروط التاريخية والاجتماعية التى تحددها . صحيح أن عالم الحياة — وهو عنده تعبير آخر عما نسميه عادة بالظواهر الاجتماعية والتاريخية — ظل من أهم مهام الأنا أو الذاتية المتعالية التى أثبت أن علاقتها بالآخر وبغيرها من الذوات (فيما سماه الذاتية المشتركة) يدخل فى صميم تكوينها ، ولا غنى عنه لتأسيس الموضوعية العلمية . غير أن القراء والنقاد افتقدوا مواقفه المحددة من المشكلات المحددة عن المجتمع والتاريخ ، وكاد بعضهم أن يتهمه بإغفال جوانب العمل والممارسة الإنسانية فى العالم (٤٠) . حتى إذا توالى نشر مخطوطاته فى السلسلة المشهورة « كتابات هسرل أو الهوسرليانا » منذ سنة ١٩٥٠ ، طلع على الناس واحد من أهم كتبه وهو « أزمة العلوم الأوروبية والظاهريات المتعالية » ، الذى لم يقتصر فيه على تناول مفاهيم من « عالم الحياة » ، كالمجتمع والأخلاق والتاريخ ، وإنما تعرض فيه قبل كل شيء لأزمة العلم الأوروبى ومحنة الوجود والضمير والإنسانية الأوروبية (وكلها للأسف لديه شيء واحد . وكأن العلم والوجود والإنسانية تكون أوروبية أو لا تكون !) .

لم يكن من قبيل المصادفة أن ترد كلمة « الأزمة » (كريزيس) فى عنوان هذا الكتاب (٤١) . إذ كان من الطبيعى أن يعمق إحساسه بها بعد عناء السير على طريق طويل تصور فى نهايته التى اقترنت بالشيخوخة وهواجس النهاية المحتومة أنه قد أكمل واجبه ، وأتم تأسيس فلسفته ، واطمأن إلى إقامة العلم الشامل أو « الماتيزيس يونيفرساليس » الذى ظل هو الشغل الشاغل لعدد كبير من فلاسفة الغرب ، بدءا بأفلاطون فى نظريته عن المثل ، إلى ديكارت وليبنتز وكانط حتى البنائيين أو البنيويين ورودلف كارناب (١٨٩١ — ١٩٧٠) وزملائه من التجريبيين أو الوضعيين المناطقة فى مشروعهم عن « العلم الموحد » .

ومن المعروف أن منهج العلوم الطبيعية والرياضية بقى هو المثل الأعلى لعدد كبير من الفلاسفة ، على أقل تقدير منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر . فالاقتداء بهذا المنهج كان عندهم هو شرط اليقين والدقة والموضوعية ، حتى لقد طبقوه على مشكلات ليست بطبعها رياضية ولا طبيعية ، من الميتافيزيقا والأخلاق والظواهر النفسية والاجتماعية حتى البراهين على وجود الله ! وعلى الرغم من التقدم الذى تحقق فى بعض العلوم الإنسانية (كالاجتماع والاقتصاد وعلم النفس بوجه خاص) باتباع ذلك المنهج العلمى الدقيق ، فقد برزت فى أوائل القرن العشرين مشكلة المنهج فى العلوم الإنسانية ، وثار حولها الجدل الذى لم يخمد لهيبه بعد ، إذ تبين للبعض من أمثال برجسون ودلتاى وهسرل نفسه ومعظم تلاميذه والمستفيدين من منهجه الظاهرى — من أصحاب فلسفة الوجود وفلسفة التأويل (الهيرمينويطيقا) والنقديين الجدليين الاجتماعيين — أن الظاهرة الإنسانية من نوع يختلف عن الظاهرة الطبيعية ، وأنه لا يمكن قياسها والتنبؤ بها والتحكم النهائى فيها بالوسائل المعملية والتحليلات والإحصاءات الرياضية ؛ لأن الإنسان — فى رأيهم — ليس موضوعا وليس كمًا ، وإنما هو ذات وحرية ، وكيف وتجربة حية ، وعالم حياة متفردة . وتفاقمت أزمة العلم الأوروبى (الطبيعى والرياضى) نتيجة إخفاقه — المؤقت على أقل تقدير ! — فى تطبيق مناهجه على الظواهر والعلوم الإنسانية ، وأصبحت أزمة هذه العلوم فى جوهرها وفى نظر هسرل هى أزمة الشعور الأوروبى نفسه بفقده « التجربة الحية » ، وإضاعته « عالم الحياة » الذى هو فى رأيه مصدر العلم ومادته . وعلى مشارف هذه الأزمة المضاعفة (من الناحيتين المادية والصورية (وبسببها ، بدأت الفينومينولوجيا فى البحث عن منهج خاص للعلوم الإنسانية ، يحفظ نوعية الظاهرة ، ويميزها عن الظاهرة الطبيعية والظاهرة الرياضية ، ومن ثم يشق طريقا ثالثا هو الذى سماه هسرل بالفينومينولوجيا » (٤٢) وهكذا تطورت الظاهرات مع تطور معالجتها بصورة أو بأخرى لهذه الأزمة عبر مراحلها المختلفة ، وفى

إنتاج هسرل الذى نشره فى حياته ، حتى تبلورت إشكاليتها الحادة الناقدة فى كتاب الأزمة الذى سنقف عنده الآن وقفة قصيرة .

٦ — حاول هسرل أن يواجه أزمة العلوم الإنسانية ، والخروج من أسر النموذجين الطبيعى والرياضى اللذين أديا بها — كما تقدم — إلى الوقوع فى تلك الأزمة ، عن طريق تأسيس فلسفته التى تعددت المسميات التى أطلقها عليها : من علم شامل ، إلى علم بالماهيات والبدايات ، إلى فلسفة أولى ، إلى نظرية كلية فى المعرفة والوجود ، إلى علم آثار (أركيولوجيا) الشعور . . . إلخ . ولعل أقرب هذه المسميات إلى غرضنا أن هذه الفلسفة نظرية فى الذاتية المتعالية (الترنسندنتالية) ، والذاتية المشتركة ، أو أنها — فى اختصار — هى علم الشعور . وقد تناول فى كتابه الذى نحن بصدده التجربة المشتركة للحضارة الأوروبية ؛ أو بتعبير آخر الشعور الحضارى أو الجماعى الأوروبى (بشقيه العقلى والتجريبى) منذ بداياته عند اليونان والرومان إلى بلوغ ذروته العقلية الخالصة عند ديكارت ، حتى اكتماله فى فلسفة الظاهرات أو الفينومينولوجيا نفسها ! بذلك أضاف إلى تصوره لهذه الفلسفة بوصفها علما أو نظرية خالصة ، تصورا آخر لها بوصفها فلسفة للتاريخ ، بل مقصدا له وغاية نهائية (وقد سبقت الإشارة إلى هذين البعدين فى محاضراته تأملات ديكارتية ، التى أهداها إلى ذكرى ديكارت ، الذى بدأ عنده الشعور الأوروبى على الحقيقة) . لم يهتم هسرل بالحديث عن الأصول والمصادر والمعروفة لما سماه بالشعور الأوروبى باستثناء المصدر اليونانى الذى أولاه الجانب الأكبر من عنايته ، لسبب بسيط ، هو أنه يعد الحضارة الأوروبية خلفا أصيلا على غير منوال ، وأنها — دون غيرها من الحضارات القديمة فى الشرقين الأقصى والأدنى ، التى ظلت أسطورية وأخلاقية وعملية — قد أخذت على عاتقها عبء البحث عن الحقيقة النظرية ، وتحقيق مشروع الإنسانية العلمى الأول ، الذى طالما راود فلاسفتها ، كما سبق القول ، وهو إقامة علم شامل مرادف للحقيقة ومطابق للواقع على السواء . (٤٣) .

ويغض النظر عما فى هذا الموقف من « مركزية أوروبية » بدأت على أقل تقدير مع أرسطو وبلغت قمتها القبيحة عند هيجل (لاسيما فى عرضه لفلسفة التاريخ فى الشرق القديم) ، فإنه يكرر رأى عدد كبير من مؤرخى الفلسفة الغربيين ، وهو أن حضارة اليونان وفلسفتهم بوجه خاص قد اهتمت — دون غيرها من الحضارات — بالتنظير الخالص أو بالفكرة ، وأنها قد قطعت — حسب مستواها العقلى وتقدمها الحضارى — أولى الخطوات الجادة على طريق الظاهرات أو العلم الشامل بالمعنى الذى فهمته منه (ويمثل فى نظرية فيثاغورس ، وفلسفة الحياة عند سقراط ، الذى يعده إمام الذاتية الأوروبية ونظرية الصور أو المثل عند أفلاطون ، وفلسفة الطبيعة ونسق المنطق الصورى عند أرسطو ، وأخيرا فى هندسة إقليدس) . غير أن الحضارة ، أو بالأحرى الفلسفة اليونانية ، التى بلغت مستوى رفيعا من العقلانية ، لم تستطع أن تحقق مشروعها فى إقامة نظرية العلم الشامل ؛ إذ انهار التنظير العقلى باتجاهها إلى المذاهب المادية ومذاهب الشك والمسائل الأخلاقية عند الأبيقوريين والرواقيين الذين لمع عندهم آخر بريق « للموضوعية المثالية » فى فكرتهم عن « اللوجوس » الكونى .

أين تقع إذن نقطة البدء فى الشعور الأوروبى الخالص كما فهمه وفسره هسرل ؟ إنه يبدأ مع « الكوجيتو » الديكارتى الشهير ؛ ولهذا كان ديكارت هو المكتشف الحقيقى لعالم الذاتية ، والمؤسس الأول لعلم الظاهرات . وقد أكد هسرل ذلك فى تأملاته الديكارتية السابقة الذكر ، وإن أخذ على أب الفلسفة الحديثة أن ذاتيته شابتها عناصر نفسية وتجريبية ، وأن « الأنا » عنده عرفت الأنا المفكرة ولم تعرف موضوع التفكير ولا عرفت الآخر بما هو طرف مقابل لها ؛ ولذلك فإنه (أى هسرل) قد سبر أغوارها ، وخلصها من الشوائب النفسية والحسية ، وبذلك أكملها ، بالتوصل إلى الذات أو الأنا المتعالية المحضة (التى يمكن تصور فناء كل شىء فى العالم واندثاره فيما عداها !) ، وحقق مشروع الحضارة الأوروبية فى إقامة الظاهرات (الفينومينولوجيا) أى الصورة النهائية للفلسفة المتعالية وللمثالية الألمانية ، بل لتاريخ الفلسفة الغربية كلها .

ويحلل هسرل التجريبية بأشكالها المتعددة (من طبيعية وحسية ومادية ووضعية . . إلخ) ويبين أنها كانت رد فعل للاتجاه العقلى ونسيان العالم والقضاء على الأشياء ، ثم انقلبت إلى الضد فأصبح العالم فيها عالما ماديا ، وصارت التجربة الحية مجرد انطباعات حسية ، وغدت النفس — على ما يقول لوك — صفحة بيضاء تنتقش عليها الإحساسات ما تشاء ، أو — على حد تعبير هيوم — مجرد حزمة من الانطباعات ؛ وبذلك اختلطت التجربة الداخلية بالتجربة الخارجية ، وانتفت الخبرة المشتركة بين الذوات ، وأصبحت الموضوعية العقلية محالا . وجاءت محاولة كانط النقدية للتأليف بين الحسى والعقلى (أو — بكلماته — بين الحدوس أو العيانات ، والتصورات أو المفاهيم) فجاء معها الحل القاصر لمشكلة الثنائية على طريقة الصورة والمادة ، أو الشكل والمضمون ، الأرسطية ثم لم تلبث أن ضحت بهما معا — أى بصورية العقليين ومادية التجريبيين — عندما تخلت عن المعرفة لصالح الأخلاق والدين ، وظل الشعور مجرد نسيج عنكبوت ، وظيفته اصطياد المادة من العالم الخارجى ، دون اكتشاف الشعور الحى والتجربة المعيشة (٤٤) وفى النهاية لم تستطع مثالية كانط النقدية أن تحقق شيئا من مشروع الشعور الأوروبى ، وهو إقامة العلم الشامل الذى اتخذ اسما جديدا هو الظاهرات ؛ فهى التى تلافت النقص فى فلسفة كانط ، ووسعت من نطاق الحساسية المتعالية عنده (التى تشمل نظريته فى المكان والزمان والإدراك الحسى) ، وجعلتها تتسع لكل مظاهر « مجال الحياة » كما أعادت الفاعلية لمنطقة المتعالى ، وحولت الحدس الحسىّ إلى حدس فكرى أو نظرى ، أو رؤية عينية للماهيات .

وإذا كانت المثالية المطلقة بأشكالها المختلفة عند فشته وهيجل وشلنج قد حققت تقدما ملموسا فى المشروع الأوروبى لإتمام العلم

الشامل ، إذ تمكنت من القضاء على الثنائية العتيقة ، وأعادت الوحدة الباطنة بين العقل والتجربة ، والروح والطبيعة ، والفكر والوجود ، حتى لقد جرى لفظ « الفينومينولوجيا » على قلم هيجل فى كتابه الشهير عن ظاهريات الروح ، الذى وصف فيه بناء الشعور الأوروبى وتطوره — إذا كان هذا كله صحيحاً — فإنها (أى المثالية المطلقة) لم تستطع تحويل الفلسفة إلى علم محكم دقيق ، وبقيت غامضة مختلطة بالشاعرية الرومانسية ، ومرتبطة بالدين .

إلام انتهى مشروع الحضارة الأوروبية أو حلمها التاريخى بإقامة العلم الشامل ؟ الجواب بسيط ، فقد انتهى إلى ظاهريات هسرل نفسه ، وإلى « الكوجيتو » الظاهراتى ، الذى جمع فى شعوره القصدى بين العقل والتجربة ، والذات والموضوع ، والأنا والآخر .وبهذا تحقق الأمل الذى طالما سعى إليه العقل الأوروبى وحاول التعبير عنه فى صور مختلفة .

هكذا تقمص هسرل فى أواخر حياته مسوح المتنبىء والداعية ، الذى راح ينبه الحضارة الأوروبية إلى الخطر المحدق بها . فأزمة العلم الأوروبى هى فى النهاية أزمة الإنسان الأوروبى نفسه ، ولا سبيل للنجاة إلا بإعادة بناء شعوره الذى فقد عالم الحياة ، وأضاع الحقيقة عندما استسلم للنزعات العقلية الصورية من ناحية ، وأغرق فى التيارات التجريبية والمادية من ناحية أخرى بيد أن هذا الشعور الحىّ المتعالى ، الذى أقام عليه هسرل العلم والتجربة معا ، يظل أمرا محيرا . فهل نصف دعوته لاستكشافه بأنها دعوة مثالية جديدة إلى إنسانية جديدة ؟ أم بأنها نزعة صوفية وإشراقية من نوع غريب ، حدت بصاحبها لأن يحتمى بأعماق الشعور — المعرفى والمنطقى — ويختبىء فى متاهته اتقاء لضغوط العالم التاريخى المحيط به ، وهربا من ثورات العصر السياسية والاجتماعية ؟ وإذا كان هسرل قد نجح فى تغيير الشعور الباطن لكثير من أتباعه وقرائه ، فهل استطاعت فلسفته أن تصبح أداة للتأثير على الواقع ولا أقول لتغييره أو تثويره ؟ إن معيار الحقيقة الذى تقاس به الفلسفة لا يمكن أن يقتصر على تماسك أفكارها واتساق منطقها الداخلى ؛ فكم من فلسفة متسقة لم يخرج عنها فعل يذكر ، وبقيت — على جلالها وعمقها ! — أشبه بأطلال معبد قديم أو قصر خرب مهجور . ولست أقصد بالفعل مقدار التأثير المادى أو العملى الظاهر من حيث القوة والانتشار والنفوذ ؛ إذ لو كان الأمر كذلك لعددنا الفلسفات التى تبنتها أو تبناها الأنظمة الشمولية ذات القوة والسطوة الغاشمة أصدق الفلسفات وأقربها للحقيقة ، فى حين أن التجربة التاريخية الأليمة تشهد بأنها أبعدها عنها ، وأكثرها غلوا فى التهافت والضلال والبطلان ، ومع أن المشكلة تحتاج إلى تفصيل لا يتسع له المقام ، فإن صدقّ الفلسفة وحيويتها لا يكمن — فى تقديرى المتواضع — فى مواجهة أزمة أو أزمات راهنة ، واقتراح مخرج منها أو حل لها (وليس فى الفلسفة ولا فى العلم حل نهائى أبدا !) بقدر ما يكمن فى خلق أزمات جديدة تتحدى الفكر ليجرب فيها أسلحته ، ولعل مكمن القوة والصدق والإبداع أيضا فى فلسفة الظاهرات أن الأزمة المنهجية التى أثارتها قد بعثت إلى الحياة أزمات أخرى عند طائفة كبيرة من تلاميذ مؤسسها ، سواء فى ذلك من تابعوه على الطريق أو من رفضوا مثاليته الذاتية المتعالية فى مرحلتها المتأخرة . وآية ذلك تعدد التطبيقات الخصبة للمنهج الظاهرى وتنوعها ، بجانب تعدد المستفيدين من هذا المنهج ، وتنوع اتجاهاتهم وحقول بحثهم واهتمامهم (مثل أوسكار بيكر فى فلسفة الرياضة ، وألكزندر بفندر فى المنطق وعلم النفس ، وماكس شيلر وهانزا راينر فى الأخلاق ، وروومان انجاردين فى الفن والجمال ، ونيقولاى هارتمان فى المعرفة ونظرية الوجود وطبقاته ، وهيدجر وسارتر فى فلسفة الوجود والأنطولوجيا الظاهرية ، وميرلوبونتى فى الإدراك واللغة ، وأويجن فينك فى عالمية العالم ، وجادامر ورنيسكور وبولنو فى فلسفة التأويل أو الهيرمينوطيقا ، وأدورنو وماركوز من أعضاء مدرسة فرانكفورت فى نظريتهما النقدية للواقع الاجتماعى والمجتمع الصناعى والرأسمالى . . إلخ . .) وإذا صح أن هذا كله يؤكد الجانب الإبداعى فى الظاهرات من حيث هى منهج قبل كل شىء ، فلا شك أنها كفلسفة للباطن قد أكدت — من ناحية أخرى — عجز كل الفلسفات المثالية الذاتية المتجهة إلى الباطن عن التأثير فى حركة الواقع التاريخى والاجتماعى .

ولا يرجع هذا فحسب إلى غياب التفكير الجدلى عن هسرل ، أو بالأحرى إلى رفضه إياه فحسب ، وإنما يعود كذلك إلى كشف مثاليته الذاتية عن أزمة الاغتراب التى تعانى منها الفلسفات المثالية ، وتعدّ هى نفسها امتدادا لها ، على الرغم من حرصها على تمييز نفسها عنها بشتى الصور والأسباب ؛ وكل من يتصور أن مهمة الفلسفة — أو إحدى مهامها الأساسية على الأقل — هى نقد الواقع السائد انطلاقا من رؤية شاملة تعمل على تغييره وتحويله ، لابد أن يأخذ على الظاهريات أنها قد نقلت الفعل الحقيقى فى نظرها إلى باطن الشعور ، وأنها أهملت الفعل الاجتماعى أو كادت ، اللهم إلا من بعض الإشارات الشحيحة الغامضة إلى « عالم الحياة » ، والذاتية المشتركة ، « والعمل — فى — العالم » ، كما سبق القول ، أو إلى علم اجتماع ظاهراتى ، لم يكد يخرج من أسوار الأبراج الأكاديمية إلى الواقع المضطرب الذى كانت الثورات الاجتماعية والسياسية فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن تهزه وتزلزل أركانه ، كما زحفت عليه — فى حياة هسرل نفسه . جحافل البربرية (النازية) ، محققة نبوءته المخيفة التى أعلنها فى ختام كتابه عن أزمة العلوم الأوروبية ، عن سقوط أوروبا فى غربتها عن معنى حياتها العقلى ، وتردّيها فى حضيض الوحشية والعداء للروح .

لا عجب بعد هذا كله أن يوجه أصحاب الماركسية التقليدية سهام نقدهم إلى الظاهرات ، وأن يضعوها فى صفوف الفلسفات « البرجوازية » التى انحرفت عن الواقع التاريخى — الاجتماعى ، وأغفلت الشروط الواقعية والجدلية المادية التى تحدد الشعور من وجهة نظر فلسفتهم ، التى هى فى نهاية المطاف نظرية للفعل والممارسة الثورية ، بل إن الظاهرات — فى رأيهم — أكثر بكثير من غيرها من الفلسفات البرجوازية المتأخرة — عن أزمات المجتمع البرجوازى — الرأسمالى وفساد رؤيته — الليبرالية الامبريالية — للعالم والواقع ؛

لقد حاولت أن تكون مخرجا مما سماه « أزمة الحياة » وأزمة العقل والعلم . لكن جهودها ومحاولاتها للوصول بالفلسفة إلى مرتبة العلم الصارم الدقيق كتب عليها الإخفاق فى ظل المناخ الرأسمالى — الاستعمارى وممارساته التسلطية واللا إنسانية على الخارج والداخل ، وعلى الطبيعة والإنسان جميعا (وعالمنا العربى يشهد اليوم تجدد هيمنته فى صور أبشع وأفظع من كل ما عرفه التاريخ العالمى . . .) .

ولعل أهم ما فى النقد الماركسى للظاهراتية أنها قد عانت من التناقض الصارخ بين النزعة العقلانية والتنويرية التى تغذت عليها فى ظل المناخ الليبرالى للمجتمع الغربى البرجوازى ، والنزعة الشمولية واللاعقلانية المتمثلة فى الذاتية المثالية المتعالية أو المتطرفة ، التى انتهت إليها فى مرحلتها المتأخرة . والواقع أن هذه شهادة حق وإنصاف ، على الرغم مما قد يبدو فى ظاهرها من الإدانة والإجحاف ؛ فهى تؤكد — على طريقتها — ما حاولنا أن نؤكده من أن فلسفة الظاهرات لم تعان من التناقض فحسب ، وإنما كانت أزمة التناقض هى الدافع المحرك لها ، وربما كانت كذلك من وراء الإبداع الأصيل الذى لا ينكره عليها إلا جاهل أو جاحد .

●

٧— هكذا يتبين لنا أن التناقض وحدة صراع متفاعلة بين ضدين متلازمين ، بشرط أحدهما الآخر ويستبعده فى وقت واحد . ولابد من أن نستحضر فى أذهاننا فكرتى الوحدة والصراع ، أو الخاصتين الأساسيتين فى كل أشكال التناقض وتشكلاته المتعددة التى لم يخل منها ماضى الفكر الفلسفى ، ولن يخلو منها مستقبله . فبقدر ما تختلف طبيعة الأضداد (منطقية ومعرفية كانت أو موضوعية وواقعية) ونوع العلاقة الجدلية (فى وحدة واقعية وتاريخية أو فى ترابط فكرى محض) ، تختلف كذلك طبيعة التناقض الجدلى الكامن فى الأشياء والعمليات والأنساق الحية المتطورة ، عن طبيعة التناقض المنطقى الذى يتم فى مجال الفكر الخالص . وإذا كنا قد قصرنا جهدنا فى هذا المقام على « منطق » التناقض الذى ينعكس فيه الفكر نفسه فى نوع من التأمل الذاتى فى مرآته ، وحاولنا أن نحصر حديثنا فى « الأزمة » التى أدت الفلاسفة السابقين إلى الخروج منها بإبداع منهج (أصبح كذلك نقطة انطلاق جديدة لأزمات منهجية عند فلاسفة آخرين !) فإن ذلك لا يمنع القول بوجود أشكال أخرى للتناقضات الأساسية التى عرفناها (ولصورتها الهيجلية بوجه خاص) ؛ وهى أشكال أو تشكلات انعكس فيها تفكير الفيلسوف حينا على صراعاته وتناقضاته العاطفية والباطنية التى كابدها فى سبيل الوصول إلى المطلق الدينى (كما عند كير كجارد) ، أو اتجه بوعيه حينا آخر إلى واقع الصراعات والتناقضات المادية التى فسرها تفسيرا « علميا » تطور الطبيعة والعمل والاجتماع البشرى فى ماضيه وحاضره ، كما حدد بها منهج الممارسة والتغيير الثورى على طريق مستقبله (كما هو عند ماركس وأصحاب المادية الجدلية) ، أو ركز تفكيره حينا ثالثاً على صراعات أخرى تمخضت عن تشكلات جدلية يصعب حصرها والوفاء بحقها (٤٥)

والمهم فى هذا السياق أن التناقض المنطقى الذى يتحتم على كل فكر صادق وعلم دقيق أن يستبعده ويقضى عليه ، لا ينفى وجود التناقض أو التناقضات الجدلية فى الواقع والمعرفة السائدة . ذلك أن التناقض الأول لا يقول شيئا عن أشكال التناقض الثانى (اللهم إلا بصورة ضمنية وميتافيزيقية أو أنطولوجية ، ومن خلال فهم وتحليل لا يقوم بهما إلا أصحاب النزعات النفسية والإنسانية — العملية للمنطق الخالص . .) ، ولكنه مع ذلك شرط لا غنى للأخير عنه . بحيث يمكن القول بأننا لا نستطيع أن ندرك التناقضات الجدلية والواقعية والتاريخية على الوجه الصحيح بغير التسليم بمبدأ التناقض المنطقى ، وعدم تزييفه أو الخروج عليه ، حتى يستقيم كل فكر وعلم صحيح ، كما سبق القول ، كما يمكن تمثل التناقضات الجدلية للطبيعة والواقع الاجتماعى تمثلا موضوعيا خاليا من التناقض ، والتماس حلول منهجية لها ، خالية كذلك من التناقض .

●

٨ — ربما أمكننا الآن أن نجتهد فى استخلاص بعض السمات العامة التى تطبع المنهج على اختلاف أنواعه وتطبيقاته وغاياته :

أ ـ ليس ثمة منهج واحد ، بل مناهج متعددة ؛ فغالبا ما تتعاصر المناهج الفلسفية — وإن لم تتعايش فى سلام ! — مهما زعم أحدها أنه هو المنهج العلمى الأوحد .

ب ـ وليس ثمة منهج كامل مكتمل ونهائى ؛ فهو فى الحقيقة « مشروع » يجرب إمكاناته — على يد مؤسسه أو تلاميذه وتابعيه — ويحاولها بصورة مستمرة على مجالات تطبيقه المختلفة ؛ وبذلك ينمو ويزداد ثراء وتأكيدا لأسسه ومبادئه النظرية ، أو يعدل فيها أو يخلع بعضها خلال حركته الحية (كما حدث — على سبيل المثال لا الحصر ـ مع المنهج الشارطى أو الترنسندنتالى بعد كانط ، من بقية المثاليين الألمان إلى الكانطيين الجدد ، ومع المنهج الهيجلى المثالى مع كثير من المثاليين ، ومع المنهج الجدلى المادى مع أصحاب الماركسية الجديدة فى العقود الأخيرة ، والمنهج الظاهراتى مع كثير من أتباع هسرل المباشرين وغير المباشرين ، والمنهج البنيوى الذى تفرع إلى بنيويات مختلفة ، وأحيانا متعارضة . . . إلخ) .

ج ـ يبدأ المنهج ويظل فى حالة ابتداء لا تنتهى ؛ فهو ينقد نفسه باستمرار ، ويضع نفسه موضع السؤال الذى لا يتوقف . ولولا هذا النقد والتساؤل الدائب ، لما أمكن أن يتجدد ويتحول . وحتى لو تعصب مؤسسه لمبادئه ، وشجب أى خروج على قواعده ، فلا يلبث اللاحقون أن يأخذوا منه شيئا — قد لا يزيد على روحه العامة — ويتخلوا عن أشياء (والأمثلة السابقة توضح هذا) .

د ـ ليس المنهج مجرد حدس إبداعى ، حتى لو اهتدى صاحبه إلى نقطة بدايته فى لحظة كشف مفاجئة (كما حدث مع ديكارت) . إنه ثمرة جهد صبور ، قد يستغرق عمرا بأكمله ، أو عمر أجيال لا تنفك تجدده وتدعمه بالنظر والممارسة ، وتجرب مدى إنتاجيته ، وفاعليته ، واستجابته أو عدم استجابته للظروف المعرفية والعملية المتغيرة ، لا عجب إذن أن تصبح بعض المناهج التى أثبتت صلاحيتها فى عصرها وفى نسقها المذهبى الخاص مجرد أثر تاريخى

دارس (كما حدث للمنهج الغائى الأرسطى منذ عصر النهضة إلى اليوم ، بعد تخلى المناهج العلمية الدقيقة عن البحث عن الغاية ، واستعاضتها « بالكيف » عن « اللماذا » — وإن لم يعدم الأمر قلة قليلة من الفلاسفة الذين حاولوا إحياءه فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة (من ليبنتز وكانط إلى الفيلسوف الحيوى هانز دريش) . على أن نسبية المناهج الفلسفية وتحددها بظروفها المكانية والزمانية والثقافية والحضارية لا يمنع القول بأن « المنهجية » نفسها ملزمة لكل من يتفلسف ، وفى كل الأوقات والظروف .

هـ — قد يمتزج المنهج بالمذهب بحيث يصبح من المحال الفصل بينهما (كما نجد عند هيجل وبرجسون) ، وقد تكون فلسفة الفيلسوف هى المنهج الذى يصعب أن نحدد له مذهبا أو رؤية أو « أيديولوجية » (كما هو عند هسرل مثلا) ، وقد تتحدد معالم المنهج وخطواته قبل تطبيقه أو بعده ، وقد لا تتبلور بصورة محددة ، أولا يهتم صاحب المنهج نفسه ببلورتها ، فيحاول ذلك غيره (كما نرى مع المنهج التحليلى عند رائده جورج مور) دون أن يقلل هذا من أصالته وإبداعه عند تطبيقه على مشكلات ميتافيزيقية ومثالية عدة ، ليثبت بالتحليل اللغوى والمنطقى لعباراتها أنها ليست مشكلات على الإطلاق . . .) .

و —ولأن الموضوع فى الفلسفة كلى وشامل وغير محدود ، فلا يستطيع أى منهج أن يستوعبه من جميع أطرافه . وكل منهج حاول هذا أو ادعاه قد جنى على ذلك « الموضوع » ، وأضاع الروح الأصلية للمنهج نفسه . فموضوع الفلسفة ، إذا صح تسميته بهذا الاسم ، لا يحدد المنهج ويتحدد به كما هو الحال فى العلوم الجزئية ، وإنما يقع قبل المنهج وبعده ، ولا يسمح بأن يقتنص فى شبكة منهج واحد أبدا . ومن ثمّ تتعدد المناهج فى الفلسفة وتتجدد ، أو تنسخ وتنتهى كأى مشروع ثبت عجزه عن تفسير « الواقع الكلى » من تغير الظروف والأدوات والغايات وصيغ السؤال الفلسفى ، ومحاولات الجواب المنتج والمغيِّر لبناء المعرفة والوعى والوجود .

ز — وأخيرا فلا يمكن فصل المنهج عن الحضارة ، سواء فى سقوطها وانحدارها أو فى بعثها ونهضتها . ولعل الانعطافات الحضارية الكبرى أن تكون انعطافات فى طرق النظر المنهجى (ومن أشهر الأمثلة المتكررة على ذلك منهج النظر العقلى اليونانى فى العصر الهيلينستى ، وقيام عصر النهضة مع ظهور المنهج العلمى - الطبيعى والرياضى الدقيق - وتدعيمه على يد علمائه الكبار . . . .) .

ولا حاجة بنا إذن إلى بيان أهمية المنهج ودوره فى العلم والحياة ؛ إذ اقتصر حديثنا فى مجمله على الجانب الإبداعى المتمثل فى نقطة بدايته . وعلى الرغم من أن ضيق المجال لن يسمح بالتعرض للظروف التاريخية والحضارية - المواتية أو غير المواتية - التى يبدأ فيها ، فإن اللحظة التاريخية والحضارية التى نحياها اليوم تلزمنا بالالتفات إلى واقعنا الذى يكاد يصرخ مطالبا بمصباح المنهج الكفيل بتبديد ظلماته وتخطى عثراته ونكباته . ومادام الحديث منصبا على بداية المنهج دون تفصيلات بنائه وتطبيقه ونتائجه ، فسوف نقتصر فى نهاية هذا المقال على هذه البداية وشروط تحققها ، والعقبات التى تحول دون هذا التحقق على الصورة العلمية المبدعة التى يسعى إليها المتفلسف ، أو على الصورة الفعالة المغيرة التى ينتظرها المواطن ويعول عليها فى الاستجابة لمطالبة الحيوية ، والإجابة على الأسئلة المصيرية التى تحيك فى صدره بشكل غامض ، وتؤرق المتفلسف - أو ينبغى أن تؤرقه - بشكل عقلى حاد . وطبيعى أن نكتفى بطرح مجموعة من الأسئلة ، وإلقاء بعض الإشارات ؛ لأن القضية أكبر من أن نواجهها ببعض الإجابات الجاهزة ، والمشكلة أخطر من أن نحسمها ببعض « المناهج » التى يتصور أصحابها أنها مطلقة اليقين . فالواقع الذى بلغ فى الشهور الأخيرة ذروة تأزمه وتناقضه وما يزال عرضه للمزيد من التأزم والتناقض ، لا يمكن أن يتمخض فجأة عن إبداع أو مبدع معجزه ولا بد أن يلقى الأمر على كاهل كل المتيقظين لعمق الأزمة ومداها ، المشفقين على مصير حضارة يتهددها الانقراض والإبادة المعنوية والمادية . ولامفر من أن يدور حوله حوار عام وشامل ، وأن يكون حوارا نقديا حرا ، يؤمن كل مشارك فيه بأن على النقد أن ينقد نفسه ، وأنه ما من نقد يعلو على النقد .

٩ —من الطبيعى أن يكون « القلق المنهجى » هو أعلى أشكال القلق التى تمور بها نفوسنا القلقة ، ولا مراء فى أن هذا القلق ليس ابن اللحظة الحاضرة ؛ إذ إن عمره قريب من عمر النهضة العربية الحديثة ، والسؤال عنه والحاجة إليه مستمرة منذ ما يقرب من قرنين على أقل تقدير . ويمكننا القول - دون مجاوزة أو وقوع فى المبالغة — إن مشكلة المنهج تختمر فى ضمير أمتنا منذ عصر التدوين إلى ما يسمى بعصور الانحطاط . غير أنها قد تحولت عند المعاصرين إلى قلق متسلط ، فذهب البعض إلى أننا نعانى من غيبة المنهج ومن الفراغ المنهجى [٤٦] ، فى حين رأى البعض الآخر أن سبب المصيبة هو الفوضى المنهجية ، والصراع المحتدم بين المناهج المتعددة (النابعة من ثقافتنا أو المستعارة من ثقافة الآخر) ، ونادى فريق ثالث بمنهج قومى مستقل ، تمثل فى « مشروع نهضوى » كثر الحديث عنه فى السنوات الأخيرة . ولما كانت الفلسفة — كما علمنا هيجل — هى ابنة عصرها وزمانها ، وكان الفيلسوف هو الذى يبلور فى نسقه الفلسفى ثقافة عصره وزمانه ، ويضع أمامه المرآة الفكرية التى تعكس روحه وتكشف عصره وزمانه ، ويضع أمامه المرآة الفكرية التى تعكس روحه وتكشف معالم واقعه الحقيقى وتنقده فى وقت واحد ، فإن « المتفلسف » العربى — الذى اتخذ فى الأغلب الأعم صورة المصلح الدينى والاجتماعى والعقل المستنير — لم يقصر منذ مطلع النهضة فى أداء دوره المنهجى . والنتيجة — باختصار شديد — أن تزايد عدد

« المناهج » (بغض النظر عن كونها تستحق هذه التسمية أولا تستحقها !) ، واشتد تزاوجها بين قطبى القديم والجديد ، والمنقول والمعقول ، والتراث والحداثة ، والمحافظة والثورية ، والاتباع والإبداع . . . إلى آخر هذه الثنائيات الباطلة التى لم تعدم من يحاول التوفيق بينها فى الصيغة المشهورة عن « الأصالة والمعاصرة » .

وكان من الطبيعى كذلك أن يكثر التأليف والكتابة عن المنهج والمنهجية ، وأن يتوالى ظهور الدراسات الجامعية عن مناهج البحث فى العلوم المختلفة . وأن تعقد الندوات والمؤتمرات لمناقشة مشكلة المنهج ، ويصبح الحديث عن المنهج على كل قلم ولسان ، وكأن الجميع يؤدون طقوس التكفير عن ذنوبهم فى حقه . وتعددت كذلك محاولات الأخذ بالمناهج الفلسفية الغربية المعاصرة وتأصيلها وزرعها فى التربة العربية ، ومحاولات تطبيقها وتجربتها فى دراسة تراثنا القديم ، أو فى تحليل بعض قضايانا ومواقفنا ومشكلاتنا على ضوئها وبأدواتها المنهجية ، وكان أن جربت كل الفلسفات والمنهجيات الغربية ولم تزل تجرب : من وضعية ومثالية ووجودية وشخصانية ومادية جدلية ، إلى تحليلية وعقلانية نقدية وظاهراتية وتأويلية (فينومينولوجية وهيرمينوطيقية) وبنيوية بمختلف اتجاهاتها حتى التفكيكية . . . ولاشك أن هذه كلها جهود طيبة تستحق التقدير والعرفان ، كما تنتظر المراجعة النقدية الشاملة التى تبين ما لها وما عليها ، وتكشف عند مدى نجاحها أو إخفاقها ، وإنتاجها أو عقمها ، وقدرتها على التأثير على الوعى وتغيير الواقع وتنويره أو إخفاقها على مستوى النظر أو مستوى العمل أو كليهما معا . وإذا كانت كل هذه الجهود المشكورة تبعث على الرضا والإعجاب ، فإنها فى الوقت نفسه تضاعف من القلق والحيرة والبلبلة ! ذلك أنه إذا جاز القول بأن القلق المنهجى علامة صحة وعافية على الصعيد المعرفى والحضارى ، فمن الصحيح كذلك أنه يعيدنا إلى مشكلة أكبر ، وهى مشكلة أزمتنا الحضارية وتناقضها الأساسى . فما حقيقة هذه الأزمة ؟ وما طبيعة هذا التناقض ؟

١٠ – لا يسع الكاتب العربى الذى يتحدث عن الأزمة والتناقض أن يمرّ مرور الكرام على الأزمة الأخيرة التى زلزلت وجوده وجود الملايين من أبناء أمته . ولأن كلمة الأزمة أصبحت مبتذلة مستهلكة ، فإنها تستحق أن تسمى محنة المحن وكارثة الكوارث .

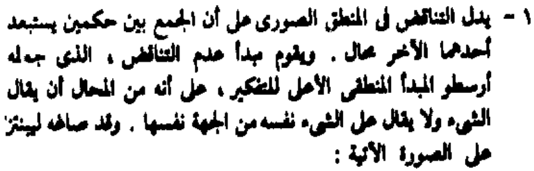
فإذا نظرنا الآن فى التناقض الأساسى الكامن وراء ما حدث وجدنا الآراء تختلف بالضرورة حول طبيعته وصيغته ، ووجدتنى أجازف بتصوره ووضعه على هذه الصورة : إنه التدمير الذاتى المتصارع مع الوعى بضرورة التقدم . . وسوف يتساءل القارىء على الفور : أليس هذا هو تناقض ازدواجية السلوك المعروفة عن العرب منذ القدم ، ولا شأن له بالتناقض العقلى الذى شرحت أشكاله وأسبابه من قبل ؟ أليس صورة من صور الفصام الذى أشرت إليه منذ قليل ألا يمكن أن يكون تعبيرا عن الصراع المستمر بين القديم والجديد ، والرجعى والثورى ، والماضى المشرق والمزدهر ، والحاضر الذى ليس حاضرنا ، ولكنه حاضر الغرب الأوروبى الذى يفرض نفسه كذات للعصر كله ، وللإنسانية جمعاء (٤٩) أم تراه تعبيرا آخر عن الصراع الطبيعى بين قوى البناء والحياة وقوى الهدم والموت ، أو عن التضاد المشهور فى مفهوم ابن خلدون بين قوة العصبية ورخاوة الحضارة ؟ وهل يصلح هذا التناقض لتفسير « شقاء الوعى العربى » واغترابه ومحاولات تغييبه وتزييفه طوال تاريخه وفى لحظته الراهنة ؟ وأخيرا ماذا يمكن أن يعنيه للإبداع الفلسفى أو غير الفلسفى ؟ وكيف تتوقف الفلسفة – وهى التى اتجهت دائما نحو الكلى والعام والمطلق والحقيقة – عند أزمة مهما تكن قسوتها فهى جرح لن يلبث أن يندمل ، وشدة عارضة لابد أن تنفرج ؟ . .

من حق القارىء أن يثير هذه الأسئلة والشكوك ، وأن يجتهد فى تصور التناقض فى صور أو صيغ أخرى . وبغير حاجة للاستطراد عن ارتباط الفلسفة بسياقها المكانى والزمانى والاجتماعى ، وعن بدء الفلاسفة دائما من « هذا العالم ومن « هذا الواقع المباشر بأشيائه وموجوداته وأحداثه وعلاقاته وقيمه . . . . إلخ – أقول : نعم من « الهنا والآن » يبدأ الإبداع الفلسفى قبل أن يمضى قدما فى رحلة تجريده وتعميمه وتركيبه ونقده وتقييمه . . من القضايا والمواقف والمشكلات التى يحياها ويعانيها الإنسان « العربى » فى هذه اللحظة من تاريخه « العربى » وتاريخ العالم فى مجموعه (٥٠) من تجارب هذا الواقع السائد الذى يسعى إلى مجاوزته ، وتجارب الناس الذين يحيون فيه ويحلمون ويتألمون ويأملون ويتكلمون ويصمتون ويعرفون ويتعذبون ويسألون ويموتون . . إلخ . يبدأ صياغة أحكامه وقضاياه « العامة » التى لا تؤيدها التجربة ولا تفندها التجربة ، ويبنى فلسفته التى لا تغترب عن نفسها ولا عن واقعها فعل هذا كل الفلاسفة الحقيقيون بطريقة ضمنية أو صريحة ، مباشرة . . أو غير مباشرة إما ليعقلوا هذا الواقع أو ينقدوه ويقاوموه ويتخطوه ، أو يُعملوا فى لحمه نصل التحليل ، أو يفتشوا وراءه عن واقع آخر حقيقى أو يفسروا القوانين التى تتحكم فى حركته التاريخية الاجتماعية أو يجمعوا شتاته فى وحدة أعلى – إلى آخر ما هنالك من أنساق وتيارات واتجاهات ونزعات .

ويتساءل القارىء : وهل يهتدى « المبدع المنتظر » إلى منهجه قبل بداية تجربته أم أثناءها أم بعدها ؟ فأجيب : إنه لا يستطيع بطبيعة الحال أن يجرب أو يفكر بغير منهج . ومحنة التناقض أو تناقض المحنة التى يجد نفسه فيها تفرض عليه أن

يكون نقديا وجدليا وثوريا ؛ نقديا لأن مسئولية اللحظة قد وضعت على كاهله عبء مراجعة كل شيء مراجعة جذرية ، بما فى ذلك وعيه النقدى الذى يحتاج إلى النقد المستمر ، والارتباط بذاته التاريخية والاجتماعية ، حتى لا يكتفى بمنظور الذات الأخرى ؛ وجدليا لأن مجاوزة الواقع السائد والساكن والثابت تحتم عليه إدراك منطق التحول والإمكان فى كل شيء ؛ وثوريا لأن التحرير والتغيير - لا الاتساق وصحة التفسير وحدهما - هو المقياس الأخير الذى يحتكم إليه فى تقييم فكره وعمله . ومن الطبيعى أن يتصور بعضنا بدايات أخرى لا تتنافى مع ضرورة البداية من قضايانا ومشكلاتنا وأزماتنا الملحة « هنا والآن » ، وإنما تفرضها وتحفز عليها . فالتعريف الأمين بالمذاهب والمدارس والشخصيات الكبرى من الشرق والغرب ، ودراستهم والترجمة الدقيقة الواضحة عنهم ، مع الحرص على الحوار معهم والخاذ موقف نقدى منهم ، هو عمل لا شك فى إبداعه (ولذلك فهو شديد الندرة فى مكتبتنا العربية !) ونقل الأمهات الفلسفية إلى لغتنا نقلا ينم عن التمكن والتفهم والتعاطف لا يمكن أن يخلو من إبداع ؛ فما أكثر الكتب التى فجرت ثورات فكرية بين أبناء اللغة « المستقبلة » التى نقلت إليها ، وما أشد فقرنا وخجلنا حين تنظر إلى لغتنا فلا نجد الأعمال الكاملة المحققة لفيلسوف واحد من الكبار . والإسهام فى الجهود الفلسفية العالمية فى مجالات البحث الفلسفى المتخصص (كالمنطق الرمزى وفلسفة الرياضيات وفلسفة اللغة ونظريات المعرفة ومبحث القيم وآفاق التفلسف المعاصر التى نشأت نتيجة التطورات التقنية المذهلة . . . إلى آخر ذلك) سنكون بداية وإضافة إبداعية لا تنكر ، وإن كانت حتى الآن - وهذا مبلغ علمى - شبه معدومة والمراجعة الجذرية للتعليم الفلسفى الذى غرق فى الصراعات الصغيرة ، وأخفق طوال السنوات الأخيرة إخفاقا ذريعا فى تحقيق الحد الأدنى من الحس النقدى المستقل لدى الدارسين ، أو تأصيل اتجاه أو تيار أو مدرسة بالمعنى العلمى المتعارف عليه ، فغلب عليه التقليد واجترار القديم والحديث ، والتأليف المترجم ، والترجمة المؤلفة ،من ناحية ، أو ارتفاع الشعارات والأصوات الأيديولوجية التى خنقت الصوت العلمى من ناحية أخرى . بيد أن المجال يضيق عن طرح المزيد من الأسئلة والمشكلات والتمنيات ، وربما اتسع يوما من الأيام - إذا أعان الله وشاءت رحمته — لبدايات أخرى نابعة من الأزمات والتناقضات التى تعذبنا « هنا الآن » .

الهوامش



١ - يدل التناقض فى المنطق الصورى على أن الجمع بين حكمين يستبعد أحدهما الآخر محال . ويقوم مبدأ عدم التناقض ، الذى جعله أرسطو المبدأ المنطقى الأعلى للتفكير ، على أنه من المحال أن يقال الشيء ولا يقال على الشيء نفسه من الجهة نفسها . وقد صاغه ليبنتز على الصورة الآتية :

(ا) ليست هى (لا - ا) بحيث إن الحكمين المتناقضين على هذا النحو :

(ا) هى (ب) ، و (لا - ا) ليست هى (ب) لا يمكن أن يكونا صادقين معا .

ويترتب على هذا أن أحد الحكمين المتناقضين ، سواء كان هو الحكم الإيجابى أو الحكم السلبى ، لابد أن يكون كاذبا ، كما يترتب عليه أنه إذا كان أحد الحكمين صادقاً فلابد أن يكون الحكم الآخر كاذبا . أما فى المنطق الجدلى والميتافيزيقا الجدلية فإن التناقض هو القوة الدافعة لحركة العقل والوجود . هذا التناقض الجدلى قديم قدم الفكر البشرى ، وربما كان الفكر الصينى القديم هو السباق إلى صياغته فى صورة واضحة عبر عنها « باليانج » (الايجاب) والين (السلب) . وهما قطبا الحقيقة الكلية (أو الطاو وطريق الحياة الحكيمة الفاضلة) الذى يتحرك ويحيا بهما ويضمهما فى وحدة يتعذر وصفها وتحديدها . وللفكر الجدلى الذى يحركه التناقض تاريخ طويل وأشكال عدة لا يتسع المجال لمجرد الإشارة إليها . ويكفى أن نذكر هاتين العبارتين اللتين تميزانه عن الفكر الصورى من كتابات هيجل ، الذى يرجع إليه الفضل الأكبر فى صياغة مبادىء الجدل وقوانينه وإقامة نسقه المنطقى الحى المتطور . فهو يقول فى كتابات الشباب اللاهوتية (الفقرة ٣٠٨) إن ما يعد فى مملكة الموت تناقضا : ليس كذلك فى مملكة الحياة . كما يقول فى علم المنطق (المجلد الثانى ، ٥٨) إن من أبرز التحيزات التى يقع فيها المنطق المعمول به حتى الآن ، بالإضافة إلى التصور المعتاد ، أن لا يحسب التناقض فى زعمها تحديدا جوهريا باطنا مثله فى ذلك مثل الهوية ؛ ولو كنا فى مقام الترتيب من حيث الأهمية وتمسكنا بالفصل بين كلا التحديدين (وهما التناقض والهوية) ، لكان التناقض هو الأحق بأن يؤخذ مأخذ الأعمق والأكثر جوهرية . ذلك أن الهوية بالقياس إليه لا تعدو أن تكون هى التحديد المباشر البسيط ، أو الوجود الميت ؛ أما التناقض فهو جذر كل حركة وكل حيوية ؛ وبقدر ما يحتوى الشيء فى ذاته على تناقض ، فإنه يتحرك ، ويكون له اندفاع وفاعلية

(انظر معجم المفاهيم الفلسفية للأستاذ هوفميستر ، هامبورج ، ميز ، ١٩٥٥ ، ص ٥٨٩ - ٦٩٠ ، وكذلك المنهج الجدلي عند هيجل للدكتور إمام عبد الفتاح إمام ، الفصل الثاني عن مصادر الجدل الهيجلي القاهرة ، دار المعارف ، ص ٣٩ - ٩٦)

(٢) روبرت هايس ، منطق التناقض ، بحث عن المنهج في الفلسفة وصحة المنطق الصوري - برلين وليبزيج فالترى جرويتر ، ١٩٣٢ ، ص ٢٠ - ٢٤ ، ص٧١ - ٨١ . .

Heiss Robert: Logik des Wider spruchs: Eine Untersuchung zur Methode der Philosophie und Zur Gultigkeit der Formalen Logik . Berlin und Leipzig Walter De Gruyter 1932. S.20 24, 71– 81 .

(٣) ديكارت ، التأملات والردود الثانية ، طبعة آدم وتانرى ، الجزء السابع ، ص ١٤٠ ، ١٨٩ وكذلك حديث ديكارت مع بورمان ، المجلد الخامس من الطبعة نفسها ، ص ١٤٧

Descartes Meditationes Secundae Responsiones. Ed. Adam et Tannery, Vol VII P. 189, 140 – V,p . 147.

(٤) من المعروف أن ديكارت قد صرح في مواضع مختلفة من كتاباته بأن منهجه مختلف عن منهج المنطق الأرسطى ، وأنه قد اشتد في نقده لهذا المنطق الذى يقتصر على إثبات الحقائق التى كنا نعرفها من قبل . ومن الواضح أن المقصود بهذا هو القياس الصورى ؛ ولهذا يقول في مجموعة ردوده الثانية على نقاده إن مهمة منهجه — على العكس من ذلك — هى أن يبين الطريق الصحيح الذى اكتشف فيه الموضوع بطريقة منهجية . وكأنه اكتشف بطريقة قبلية . ومن المعروف أنه قد عبر بذلك تعبيرا غير مباشر عن المنهج الذى اتبعه في تأملاته . انظر المرجع السابق ، المجلد السابع ، ص ١٥٥ .

(٥) شولتس ، هينريش : الكوجيتو الديكارتى - مجلة دراسات كانطية ، المجلد ٣٦ ، ص ١٣٢ - ذكره روبرت هايس ، المرجع السابق ، ص ٧٣ ، ٧٥

Scholz, Heinrich Uber das cogito,ergo sum. Kantstudien, 1931, xxxVI S. 123 .

(٦) يرجع الفضل في طرح هذا الفرض إلى مؤرخ الفلسفة الحديثة المعروف بنو إردمان ، ذلك في دراسته عن فكرة نقد العقل الخالص المنشورة ضمن بحوث أكاديمية برلين لسنة ١٩١٧ - ذكره هايس ، المرجع السابق ص ٢٥

Erdmann, Benno: Die Idee Von Kant Kritik der reinen Vernunft, Abhandlungen der Berliner Akademie, 1917.

(٧) كانط ، طبعة الأكاديمية ، المجلد ١٢ ، الطبعة الثانية ، ص ٢٢٧ وبعدها .

Kant : Werke, Akademie ausgabe, Bd.XII 2. Auflage . S .287 F.

(٨) 739 (من الطبعة الثانية لسنة ١٩٨٧ لنقد العقل الخالص)

(٩) B 535 ويلاحظ أن الأشياء في ذاتها ، تعبير غير موفق ؛ لأن الشيء في ذاته الذى يقصده كانط ، أى الحقيقة المطلقة - التى تكون الظواهر في عالم الحس مظاهر لها ، لا يمكن أن تكون شيئاً .

(١٠) B 825

(١١) B 354

(١٢) B 354 وما بعدها

(١٣) B 768

(١٤) B 823

(١٥) B 697

(١٦) B 823

(١٧) XVIIIوقارن كذلك BXX — والنص عن ترجمة كاتب [illegible] ر لهذه المقدمة وللمدخل الكامل لنقد العقل الخالص (من [illegible])

(١٨) B 790

(١٩) BXX الترجمة عن المخطوطة المشار إليها في هامش سابق ، والكلمات التى تحتها خط مميزة في الأصل بحروف مفرقة .

(٢٠) هيجل ، ظاهريات الروح ، المقدمة ، ص ٤٠ من الطبعة التذكارية .

Hegel: Phanomenologie des Geistes, S.40 (Jubilaum saus gabe)

انظر كذلك للكاتب : لم الفلسفة ؟ ، الأسكندرية منشأة المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٣٥

(٢١) هيجل ، علم المنطق الطبعة التذكارية الجزء الأول ص ٥٠ ، ص ٢٦٠

Hegel: Wissenschaft Der Logik, S.50 260 (Jubitaums ausgabe)

(٢٢) مركب الهوية والاختلاف عند هيجل هو التضاد . ويصل التضاد إلى قمته ، فيصبح تناقضا . وإذا كانت تحديدات الفكر الأولى قد جعلت من الهوية والتنوع والتضاد مبادىء (والمقصود هنا هو قوانين المنطق الصورى الثلاثة ، وهى الهوية والتناقض والثالث المرفوع) فيجب بالأولى أن تفهم هذه المبادىء وأن تصاغ في قانون واحد ، ألا وهو قانون التناقض الذى يصهرها جميعا ، وأن يقال إن جميع الأشياء هى في ذاتها متناقضة ، وأن التناقض يعبر عن حقيقة الأشياء وماهيتها . ومن السخف أن يقال إن التناقض لا يمكن التفكير فيه ؛ والشيء الوحيد الصحيح في هذه العبارة أن التناقض ليس نهاية المطاف ، بل إنه يلغى نفسه ، ولكنه حين يلغى نفسه يصل إلى فكرة أعلى هى مقولة الأساس التى توحد مقولة الهوية ومقولة الاختلاف وتميز بينهما في وقت واحد . انظر للدكتور إمام عبد الفتاح إمام ، المنهج الجدلى عند هيجل ، من الفقرة ٢٣٠ إلى الفقرة ٢٢٣ ، ص ٢١٩ - ٢٢٣ - القاهرة ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية (د . ت)

(٢٣) عن مقدمة الطبعة الثانية لنقد العقل الخالص .

(٢٤) و أما أن المنطق قد سار على هذا الطريق المأمون منذ أقدم العصور : فإن هذا يتضح من الحقيقة التى تقول إنه منذ عهد أرسطو لم يتراجع خطوة واحدة إلى وراء وذلك إذا صرفنا النظر عن حذف بعض التفصيلات التى لا وزن لها ، وإدخال تحديدات أدق على مباحثه ، مما يتعلق في مجموعة بتحسين الصياغة أكثر مما يتعلق باليقين العلمى . والعجيب أيضا في أمر المنطق أنه لم يستطع حتى اليوم أن يتقدم خطوة واحدة إلى أمام ، وأن كل الظواهر تدل على أنه قد بلغ تمامه وكماله » (عن المقدمة نفسها المذكورة في الهامش السابق) .

(٢٥) هيجل ، علم المنطق ، المجلد الأول ، ص ٤٨ .

(٢٦) هيجل ، المرجع نفسه ، ص ٥١ وبعدها

(٢٧) كانط ، نقد العقل الخالص - الطبعة الثانية ٥٨ - B 58

(٢٨) هيجل علم المنطق ، ١ - ٥٤ .W.d.L.T.54

(٢٩) هيجل ، محاضرات عن تاريخ الفلسفة (الطبعة التذكارية) الجزء الأول ، ص ١٢٧ وبعدها Hegel; Vorlesungen uber die Geschichte der philosophie (Jubilaumsausgabe, Band, I, S. 127f.)

(٣٠) نفسه ، ص ٢٠٤

(٣١) نفسه ، الجزء الثالث ، ص ٦٨٧

(٣٢) هيجل ، موسوعة العلوم الفلسفية ، الطبعة التذكارية ص ٣٠٨

Hegel: Enzyklopadie Jubilaumsgabe, S.308

(٣٣) الفكرة الشاملة والفكرة الحية وفكرة الفكرة كلها محاولات للتعبير عن المصطلح الأصل العسير Begriff (بالإنجليزية والفرنسية Concept, notion) وبترجمة حجة المنطق الهيجلى والجدل في العربية - وهو الدكتور إمام عبد الفتاح - بالفكرة الشاملة ، ثم يعرفه بقوله : وهى الدائرة الثالثة من المنطق ، وهى أيضا المركب في كل مثلث والفكرة المعينة هى فكرة شاملة ، ومن ثم فمقوله الصيرورة هى أول فكرة شاملة . والفكرة الشاملة للشيء هى طبيعته العقلية ؛ وهى أيضا ترادف العقل الخالص ، ونسق المنطق كله (المنهج الجدلى عند هيجل ، ص ٩٩ ، ص ٤١٩) ولذلك فعندما يقول هيجل : « إن نمو الفكرة الشاملة أو سيرها هو ما أسميه بالمنهج » فإنه يعنى بالفكرة هنا العقل في تطوره الكامل . ومن هنا

ينتفى كل تعارض بين ما يقوله أحيانا من المنهج الجدلى هو تعبير عن طبيعة العقل وماهيته ، وما يقوله أحيانا أخرى من أنه الفكرة الشاملة أو سير هذه الفكرة فى مراحلها المختلفة (المرجع السابق ، ص ١٠٠)

(٣٤) علم المنطق ، ١ - ٥٣

(٣٥) علم المنطق ، ١ - ٥٤

(٣٦) هسرل ، البحوث المنطقية ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، ١٩١٣ ، ص ٢٢٨ (والكلمات التى وضع تحتها خط مفرقة فى الأصل)
Husserl,. e. : Logicshe nubersuhungen, Bd. I, 2. Auflоge, 1913 S.22

(٣٧) التجريد الفكرى Ideeiemde Abstraktion هو تحويل المادى فى العالم إلى ماهية فكرة أو مثل - ويعربها الدكتور أنطوان ج خورى « بالأيدسة » أنظر مقاله حول مقومات المنهج الفينومينولوجى - مجلة الفكر العربى المعاصر ، عدد خاص بمشكلة المنهج ، العدد ٨ - ٩ ، بيروت كانون الأول - كانون الثانى ١٩٨١ - ص ٢٩ - ٤٨

(٣٨) المرجع السابق ، الجزء الأول ص ٢٢٩ وبعدها

(٣٩) الأفكار ، الطبعة الثانية ، ١٩٢٢ ، ص ١١٣
Ideen 3 u Einer neinen Phanomenalogie und Phanamenologischer Philosophie, 2 Aupioge, 1922 (Husserlina, Bd.)

(٤٠) راجع رأى أحد تلاميذ هسرل المباشرين عن هذه المشكلة فى المقال الذى ترجمه كاتب السطور ونشرته مجلة فصول فى عددها عن النقد الأدبى والعلوم الأنسانية : جيرد براند ، العالم والتاريخ والأسطورة ، ص ١٠٧ - ١١٥ ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣

(٤١) تعذر على الوصول إلى النص الأصلى لهذا الكتاب الذى يشغل المجلد السادس من سلسلة مؤلفات هسرل المشهورة .

Die Krisis der euroaischen wissenscafren und die Tranzenden - Eale phenomenologie , Hrsg . W . Bienel , 1954 (Husserliana . Bd VI)

ولذلك اعتمدت على المقال القيم عنه الدكتور حسن حنفى ، وعلى مقالة عن فينومينولوجيا الدين عند هسرل فى كتابه « قضايا معاصرة » الجزء الثانى ، القاهرة دار الفكر العربى ، ١٩٧٧ — ص ٢٩٨ وبعدها .

(٤٢) المرجع السابق ، ص ٢٩٨

(٤٣) المرجع نفسه (ص ٣١٢)

(٤٤) المرجع نفسه ص ٣١٨.

(٤٥) راجع كتاب الدكتور إمام عبد الفتاح عن تطور الجدل بعد هيجل ، بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٥ (فى ثلاث مجلدات) ، وكذلك كتابة السابق الذكر عن المنهج الجدلى عند هيجل ، ص ٣١٦ — ٣٦٦ عن رأيه فى التفسير الصحيح للجدل المادى أو الماركسى ، والجزء الثانى من كتابه عن كيرجارد رائد الوجودية . وبخاصة الباب الثانى عن التطور الجدلى للذات بمراحله الأربع ، والباب الثالث عن أمراض الذات (اليأس والقلق والخطيئة) ، والفصل الأول من الباب الرابع عن المفارقة — القاهرة ، دار الثقافة ١٩٨٦ — راجع كذلك القاموس الفلسفى ، تحرير الأستاذين جورج كلاوس وما نفريد بور ، ليزيج ، المعهد البيلوجرافى ، الجزء الثانى ، ص ص ١١٦١ — ١١٦٦ (مادة ديالكتيك) ، وكذلك كتاب المنطق الجدلى للفيفر ، ترجمة الأستاذ ابراهيم فتحى ، والفكر الجدلى ماهيته وأشكاله (للمؤلف من المخطوطة) .

(٤٦) راجع العدد السابق الذكر من مجلة الفكر العربى المعاصر ، وبخاصة مقال الأستاذ مطاع صفدى عن المشروع العربى بين المشاكلة والمثاقفة ، ص ص ٤ — ٢٢ وكذلك مقال الدكتور جورج زيناتى عن نقل المنهجيات الغربية والواقع العربى . ص ص ١٢٧ — ١٤٠ ، بجانب ندوة المجلة عن الفكر العربى ومشكلة المنهج التى شارك فيها الدكاترة والأساتذة ناصيف نصار ، منح الصلح ، وجوزف مغيزل ، ومطاع صفدى ، ص ص ١٨٣ — ١٩٣ .

(٤٧) راجع فى هذا الصدد الكتاب القيم للدكتور محمود زيدان ، مناهج البحث الفلسفى ، بيروت ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٤ — بجانب أعداد مختلفة من مجلة عالم الفكر ، الكويت ، عن المنهج فى العلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية وكثير من الكتب المهمة عن فلسفة العلم ، وبخاصة كتاب الدكتور محمد عابد الجابرى ، بجانب تطبيقاته للمنهج البنيوى المعرفى فى دراساته عن التراث وتكوين العقل العربى وبنيته ، وكتاب مفهوم النص والكتب الأخرى للدكتور نصر حامد أبو زيد ، وعدد كبير من الدراسات التى نشرت فى هذه المجلة ويصعب حصرها . .

(٤٨) راجع المقال الأخير لواحد من أعلام التنوير العربى المعاصر وهو الدكتور فؤاد زكريا . مرثية التنوير ، مجلة إبداع ، القاهرة ، العدد الرابع ، ابرايل ١٩٩١ — والإشارة هنا إلى كتاب « جدل التنوير الذى اشترك فى تأليفه فيلسوفا مدرسة فرانكفورت هوركهيمر وأدورنو .

(٤٩) محمد عابد الجابرى ، نحن والتراث ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٠ ، ص ٩

(٥٠) شكرى محمد عياد ، هذا الكلام عن أزمة العقل العربى — مجلة الهلال ، مارس ١٩٩١ ص ٨ — ١٤ .



أنطولوچيا الإبداع الفنى

صلاح قنصوه

— ١ —

تسرب شعورنا القديم بالدهشة فى رمال المعرفة المترامية التى ماتزال تتكاثف حولنا فى موجات التخصص الدقيق التى لا تكف لحظة عن دفق المعلومات فى كل الشعاب ، فترحمنا الإجابات قبل أن نبادر بالسؤال . ويبدو أننا قد آنسنا أن ننزلق فى نعومة ويسر فى طرق شيدتها تلك الإجابات ، فى حين كان علينا أن نشقها بالأسئلة .

وما نطرحه بين يدى القارىء سؤال قد يبدو ساذجاً ، هو ما الفن ؟ وما طبيعة العمل الفنى ؟ أو بعبارة أخرى ، ماذا يميز الإبداع الفنى ؟ والواقع أن السؤال الساذج هو السؤال الحقيقى ، مثل السؤال البرىء الذى يزعج به الطفل عالم الكبار ، لأنه ما يزال ينعم بحرية الدهشة التى لا تنوء بعبء الإجابات السابقة .

ومن ثم فسؤالنا ، لأنه ساذج وبرىء ، ينتمى إلى الفلسفة ، أى فى نطاق علم الجمال الذى هو فرع من فروعها . فهو ليس علماً بالدلالة العصرية للعلم ، التى تشترط الموضوعية المنهجية للبحث ، بحيث تفضى الخطوات التى يؤديها الباحثون المختلفون إلى الاتفاق حول نتائج بعينها فى مجال تداولى معين . ومن هنا تفترق الفلسفة عن العلم ؛ لأن اتساع موضوعها وشموله لا يمكن أن يضيّق عليه الخناق فى « فروض » علمية يمكن أن يحسم المنهج العلمى أو يفصل فى صحتها أو كذبها ، على الوجه الذى يسلم إلى الاتفاق بين جماعة العلماء . فالفلسفة لا تقدم سوى « افتراضات » واسعة ، قد يختزل منها العلم فيما بعد فروضاً محددة ، وحينئذ تستقل عنها إذا ما تحققت صحتها .

ولكن يبقى للفلسفة إطارها النسقى (أى المذهب) الشامل الذى يسترفد مادته من العلم والتاريخ والفن والتجارب الشخصية وكل ما يمكن أن يُستخلص منه تجريداً أو تعميماً ، ويلتئم فى مركب متسق أو وحدة نظرية .

وقد اكتسب علم الجمال هذا اللقب فى مرحلة سابقة ، عندما كانت العلوم جميعاً تحتواه فى جوف الفلسفة . وكانت الفلسفة ، على هذا المستوى ، تمثل العلم الكلى فى مقابل علوم جزئية تابعة .

وعندما وضع « باومجارتن » هذه التسمية لأول مرة فى عام ١٧٥٠ كان مسايراً للتقليد الألمانى الذى ما يزال سائداً فى ألمانيا حتى اليوم بدرجة ما ، وهو الذى يرى فى الفلسفة علماً . وقد أطلق « الإستطيقا » ، التى ابتكر اشتقاقها ، على « العلم » الذى كانت تفتقده « العلوم » الفلسفية آنذاك ، وهو البحث فى المعرفة الحسية التى هدفها الجمال ، فى مقابل المعرفة العقلية التى هدفها الحق أو الحقيقة ، وعلمها الخاص هو المنطق ، وذلك من وجهة نظره(*) .

وعندما أعقبه « كانط » استخدم الإستطيقا تعبيراً عن « الحساسية » ، التى هى أول درجات العقل التى تؤلف من التجارب المهوشة « مدركات » حسية Percepts إذا ما صبت فى قالبى المكان والزمان ، ولا تصبح تصورات Concepts ، أى مدركات عقلية ، إلا إذا صيغت فى مقولات الذهن ، أو

(*) من الطريف أن « باومجارتن » فى كتابه الإستطيقا قد أضاف مصطلحات جديدة حظيت بشهرة واسعة ، فيما بعد ، هى : الميثودولوجيا (علم المناهج) ، و الهرمنيوطيقا (التفسير أو التأويل) ، والسميوطيقا (علم العلامات) ، وإن كان « جون لوك » قد سبقه إلى الأخيرة بعدة سنوات فى إنجلترا .

« الفهم » ، وهو الدرجة التالية من درجات العقل ، لتتألف منها القضايا والأحكام .

وتلاه « هيجل » فاستخدم « الاستطيقا » لأول مرة بالدلالة المعاصرة بوصفها فلسفة الفن فى محاضراته التى نشرت فى كتاب عقب وفاته .

ولعلنا لا نجد اليوم من يصر على جعل علم الجمال (الاستطيقا) علماً بالمعنى الحديث ، إلا فى الاتحاد السوفيتى ، وفى أوساط بعض الباحثين المصريين ، ولكن لاعتبارات متباينة .

ففى الاتحاد السوفيتى كانت الفلسفة الماركسية هى العلم الكلى ، أو هى علم أعم القوانين ؛ واجتهادات الباحثين الماركسيين السوفيت فى فلسفة الفن لابد إذن أن تكون علماً حتى يحظى بما للعلم من تقدير خاص يرد إلى الاتفاق حول نتائجه ، بخلاف سائر المجالات والفاعليات الإنسانية ، بحيث ينظر إلى كل من يخالف آراءهم ، السطحية فى غالب الأحيان ، على أنه إنما يخاصم العلم وينحرف عنه .

أما باحثونا فى مصر والوطن العربى من غير الماركسيين فيرجون للإستطيقا أن تكون علماً كما أصبح بعض أنواع النقد الأدبى علماً ، برغم اختلاف المجال والأدوات والمفاهيم . وينبغى الإقرار بأنهم فى ذلك تحدوهم رغبة نبيلة .

غير أن علمية الإستطيقا لا ترفع من شأنها ، كما أن افتقادها هذه العلمية لا يقلل منها ، إلا إذا جعلنا من العلم سيد المجالات والفاعليات جميعاً ، فيهيمن مثلاً على الفن والدين والفلسفة ، وينصب نفسه معياراً لها .

فالإستطيقا ، أى علم الجمال ، تقدم وصفاً وتفسيراً للتجربة الفنية من حيث الإبداع والتذوق ومكونات العمل الفنى ، ولكن ليس بالطريقة العلمية التى تجتزىء من هذه التجربة الإنسانية العامة ظواهر محددة المكان والزمان لتبلغ تعميماً يصاغ فى تقرير علمى من حق أى باحث أن يختلف معه فيعاود البحث ليكشف إلى أى حد يصدق أو يكذب فيما أخضعه للدراسة ، فما يميز العلم هو الاتفاق الموضوعى ، أو « البين ذاتى » intersubjective أى ما يحسم فيه داخل العالم المشترك للذوات . هذا فى حين يسعى المفكر الجمالى إلى صوغ تعميمات شاملة تجاوز حدود المكان والزمان ، ولا يمكن بطبيعتها أن تنقاد للبحث العلمى المباشر والمحدد .

غير أن الباحث العلمى فى الظواهر الفنية ، كالمؤرخ أو عالم الاجتماع أو عالم النفس ، لا يمضى فى بحثها إلا بعد أن يستعير منذ البداية ، مصرحاً أو مضمراً ، واعياً أو غير واع ، تعريفاً للفن ينتمى فى أصوله إلى فكر إستطيقى فلسفى معين . فهو لا يتوقف ليقدم تعريفاً أو تفسيراً للفن ، بل تشغله مسائل فرعه العلمى التى تصوغ مفهوماته النوعية لكى يطبقها على الظاهرة الفنية من خارجها ، إن أبيح هذا التعبير . فهناك علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، والتاريخ ، والسيميوطيقا بفروعها : السيمانطيقا والسنتاطيقا والبراجماطيقا ، وغيرها من العلوم التى تدرس الأعمال الفنية ، ولكن على النحو الذى يجعل منها ظاهرة منتمية إلى مجالات تلك العلوم ، وتطبق عليها أدواتها المنهجية فى جمع مادتها العلمية ، وتصفها وتفسرها وفقاً لمفاهيمها ، كل فى مجال تخصصه .

أما الفلسفة فتفيد من هذا كله ، بقدر أو بآخر ، لكى تستخلص « افتراضاً » يمتاز بالتجريد والعمومية ، ومن ثم لا يخضع للاختبار العلمى المباشر .

ومهما يكن من أمر فينبغى ألا تخدعنا التسمية بعلم الجمال لكى نسلم بأنه علم ؛ فهو علم فقط بالمعنى التقليدى الذى يشاركه فيه علم الكلام ، أو اللاهوت ، وعلم التنجيم ، وعلم الفراسة ، وسائر تلك المجالات التى اكتسبت تسميتها عندما كان تعريف العلم قديماً كل ما يقبل الحفظ والدرس .

ولقد مر حين من الدهر كان للفلسفة أيضاً علومها عندما كان يفرّق إلى عهد قريب بين علوم وضعية ، وعلوم معيارية من نصيب الفلسفة ، مثل علم الأخلاق والمنطق والجمال . ولم تعد الفلسفة اليوم علماً ، بعد أن تحددت مناطق النفوذ المشروعة بين المجالات والفاعليات الإنسانية ، وتقررت الصلات بينها أخذاً وعطاءً .

وللفلسفة مجالاتها الرئيسية التى يمكن أن توجز فى الأنطولوجيا أو نظرية الوجود ، والإبستمولوجيا ، أى نظرية المعرفة ، والأكسيولوجيا أو نظرية القيم . ولأى مذهب أو نسق فلسفى أن يميز بين هذه المجالات فى عرض أفكاره ، أو يتخذ واحداً منها فحسب أساساً لائتلاف أفكاره جميعاً ، بحيث ترد إلى أصل واحد ، قد يكون الوجود ، أو المعرفة ، أو القيمة . فالماركسية ــ على سبيل المثال ــ قد اتخذت نظرية المعرفة أساساً وحيداً للفلسفة ، فى حين اتخذت الوجودية من دلالة خاصة للوجود منطلقاً لكل توجهاتها .

ومن ثم ففلسفة الجمال ، أو علم الجمال ، أو فلسفة الفن (والمعنى واحد) ، نظر فلسفى إلى الفن . وللمشتغل بها أن يتناول أنطولوجيا الفن ، أو ينصرف إلى تعمقه بوصفه شكلاً من أشكال الوعى أو المعرفة ، أو يلح على إبراز جوانبه القيمية ، أو يقف جهده على تحليل لغته . ولا مفر من أن يكون هذا التناول أو ذاك قائماً على منحى فلسفى معين ، يضع فيلسوف الجمال داخل مذهب أو تقليد فلسفى معين ، ويجعله واعياً بالتزامه بمنظوره الفلسفى الذى يختاره ويؤثره على غيره ، ويتسق فى بحثه مع وجهة نظره الفلسفية ؛ فلا مكان للحياد الفلسفى إزاء ما يطرح فى ساحة الفن من قضايا أو مواقف ، حتى لا يلجأ الباحث إلى التلفيق بين مذاهب مختلفة أو التوفيق بينها .

وما نقدمه بين يدى القارىء هو مزيد من الإثبات والتفصيل لقضية مطروحة فى علم الجمال ، هى أن الفن أسلوب أو مستوى من الوجود ، وليس شكلاً من أشكال الوعى . ومن ثم سنعقد حواراً مع ما قد يخالفها من آراء اكتسبت شهرتها وحظوتها ، دون

استحقاق ، من كثرة ترديدها وإلحاحها على الأذن والعين ، دون استيفاء عرضها على محكات الفحص والتمحيص .

فثمة مفاهيم متعددة تزدحم بها الدراسات الجمالية ، وهى إما تنتظم أحياناً حول فكرة مركزية ، أو تنتثر عادة دون خط ناظم يجمعها ، أو تسرّح حاملة مبرر وجودها من جدارة المفهوم الذاتية ، مثل السمو الروحى ، والجمال ، والوجدان . . . إلخ .

وإلى جانب هذا الطراز من المفاهيم والمصطلحات نواجه أمشاجاً تحفل بها تلك الدراسات ، وتتألف من مفاهيم كثيرة مشروعة ، مثل : المحاكاة ، الانفعال ، القيمة ، الوعى ، التذوق ، السحر ، الأسطورة ، اللعب ، الحلم ، الطفولة ، التجربة ، الخلود ، الواقع ؛ رصده أو نقده ، التسرية عن النفس ، المعنى ، الشكل ، المضمون ، الحب ، المرأة ، الرؤية الفنية ، الخيال ، الثقافة ، المتعة . . .

وعلينا الآن أن نجترح مغامرة ربما تيسر لنا أن نقتاد تلك المفاهيم مذعنةً للانضواء فى سياق موحد برغم تباعدها وتعددها .

وقبل أن نحدد تخوم مشكلتنا ينبغى أن نفرغ أولاً من مفهوم الجمال الطبيعى لكى يصفو لنا وجه الإبداع الفنى ، ونصرف جهدنا فى بحثه .

هل هناك جمال طبيعى ، أو هل هناك جمال موضوعى أو ظاهرة موضوعية مستقلة عن تقديرنا ؟

الواقع أن هذا السؤال ينطوى على ما يسمى فى المنطق بتناقض الحدود . فإدراك الجمال تقدير ذاتى بحكم التعريف . وحتى ما نعنيه بالجمال الموضوعى إنما يعنى أن هناك سمات عامة أو شروطاً مشتركة بين الناس فى عملية التقرير ، أى تقدير الموضوعات . ولابد لتقدير الجمال فى الطبيعة أن تتوسطه معايير للتقدير . وهذه المعايير لو تفحصناها : مثل التناسب ، والتباين ، والظلال والأضواء ، والإيقاعات ، والدرجات ، والتكوين . . . لوجدنا أنها مستعارة من تذوقنا للفن ، كيفما كان هذا الفن بدائياً أو رفيعاً .

فالجمال الذى يعنينا ليس شيئاً سابقاً أو مستقلاً عن الفن . وعلم الجمال هو فلسفة الفن فى نهاية الأمر .

— ٢ —

[الطابع الفنى والنسيج الفنى]

لا ريب أن الكثير من المحاولات التى تصدت لتعريف الفن أو تمييزه عن غيره من المجالات والفاعليات الإنسانية هى نوع من التفسير اللاحق ، لأننا نحيا فى عصر قد تخصصت فيه معظم الفاعليات الإنسانية ، على حين أن الإنسان قديماً كان يمارس حياته فى سديم مختلط من الممارسة ، بحيث إن ما نعده اليوم فناً قديماً لم يكن كذلك بالنسبة إلى الإنسان القديم ، الذى كان يتعامل معه بوصفه طقساً دينياً ، أو تعويذة سحرية ، أو أداة من أدوات العمل . ولهذا ينبغى أن نحرص على ألا ينسحب تفسيرنا للحاضر على الماضى دون تفرقة بينهما .

ولا تقتصر الظاهرة الفنية على الأعمال الفنية فحسب ، بل ثمة مستويان آخران ينتسبان إليها ، دون أن يكون أى منهما عملاً فنياً .

أولاهما هو ما يمكن أن نسميه الطابع الفنى ، الذى يتسلل إلى ممارسات الإنسان كافة ، فى الدين والعلم والفلسفة والعمل والتكنولوجيا وكل شئون الإنسان . وثانيهما هو ما يمكن أن نطلق عليه النسيج الفنى كما يتبين فى الحلم ، واللعب ، والسحر ، والأسطورة على سبيل الحصر .

وسنبدأ بالطابع الفنى ثم النسيج الفنى ، لنتخلص لنا من بعد القسمات المميزة للإبداع الفنى .

[الطابع الفنى] .

ففى العمل نجد الجماعة تنتظم حول إيقاع معين يبعث لديها حماسة وبعض المتعة ؛ فكيف نفسر ذلك ؟

عندما يكون العمل الانسانى إيقاعياً ، أى جارياً وفق انتظام معين فى وحدات التكرار ، فإنه ينقل التكرار المثير للملل والفتور والإجهاد إلى تكرار قد استبعدت منه التفاصيل والزوائد غير المطلوبة لدى كل فرد لتنتظم فى فعل واحد نمطى يقتصد فى الجهد الفردى ، ويضيف طاقة جديدة إلى كل فرد هى التى يستمدها من الطاقة الكلية للجماعة بعد أن توحدت بإيقاع واحد مما من شأنه أن يخلق الشعور بالوحدة والتضامن وعضوية الجماعة .

ونجد مثيلاً لذلك فى الخطوات العسكرية المنتظمة وفقاً لنداء توقيعى معين ، على نحو يفضى إلى الاختزال والتوحد ، فضلاً عن الطاقة المضافة التى تشعها وحدة الجماعة المنصهرة فى إيقاع موحد . وقد يقترب من هذا ما يصنعه حداء الإبل فى حثها على السير . ويتجلى ذلك أيضاً فى الشعائر والطقوس الدينية التى ينتظمها إيقاع محدد فى الصلاة ، سواء فى الحركات أو الترتيلات ، أو فى مناسك الحج والطواف .

والواقع أن الطابع الفنى سمة غالبة فى كل فاعليات الإنسان ، بل هو علامة على رفعة قدرها . ففى العلم الذى يوصف بأنه أبعد المجالات عن الفن نعثر على هذا الطابع فى صيغه الرياضية المحكمة ، التى تقوم على التناسب والتكافؤ ، كما نجده فى اكتشاف الوحدة فى المتنوع ، والتماثل فى المختلف . ويبدأ العلم بالاعتقاد بأن العالم منتظم ومرتب ، أو — بالأحرى — يقبل أن ينتظم ويرتب ، وفقاً لتدابير الباحث التى يجريها . وافتراض قيام النظام عون لرجل العلم على أن يتخذ قراراً بشأن اختيار النوع الملائم من النظام الذى يجده يعمل فى يسر وجلاء ، وليس النظام الذى يفرض عليه أو يقطع به . بل هو النظام الذى يراه مجدياً أكثر من غيره . وقد قرن

« بوانكاريه » بين مصادر النظام والجمال ؛ فنظام الطبيعة الذى يفترض وجوده ضرب من الجمال ؛ ورجل العلم لا يقبل على دراسة الطبيعة إلا لما يستشعره من متعة فى دراستها . وهو يجد تلك المتعة لأنه يرى الطبيعة جميلة ، وجمالها هو ذلك الذى يترتب على النظام المتوافق والمؤتلف لأجزائها ، وهو الذى فى وسع العقل أن يلتقطه . فهذا الجمال هو الذى يمنح المظاهر المتقلبة جسداً وهيكلاً عظمياً يجذب حواسنا . ويدعو « بوانكاريه » رجل العلم إلى اختيار أكثر الوقائع ملاءمة فى الإسهام فى توافق العالم وائتلافه .

ولقد تحدث « آينشتين » عن تطلعه لاكتشاف الائتلاف الطبيعى فى العالم . ولابد أن يتمتع المفهوم الفيزيائى لديه « بالكمال الداخلى » الذى يعنى تآلف منطقه فى النظر إلى العالم بوصفه « كلا متوافقاً مفرداً » . ومن ثم فليس غريباً أن يقول عن « ديستويفسكى » ، الروائى الروسى ، إنه قد أجزل له العطاء أكثر من أى مفكر آخر ، حتى « جاوس » نفسه .

ويحدثنا « آنيشتين » فى ذكرى « ماكس پلانك » قائلاً بأن الفيلسوف والعالم والفنان ، كل بطريقته ، يقدم صورة عن العالم ، فيها خلاصة تجربته الانفعالية ، التى يجعل منها مركز الثقل ، سعياً إلى الطمأنينة والاطراد والنظام التى يفتقدها فى نطاق حياته وتجربته الشخصية الضيقة ، التى تتسم بالاضطراب .

ففى الفلسفة والعلم والدين وغيرها قد يكون الإلحاح على « الشكل » أكثر من التركيز على الإيقاع وحده فى العمل والحرب . فالشكل وسيلة مقتصده لتوصيل الرسالة المقصودة ؛ فتختفى التفاصيل ويتم التركيز على خط يسهل إدراكه واستيعابه . وكذلك تستثار القدرة الإيجابية لدى مستقبل الرسالة لإعادة التركيب والتأليف من خلال التناظر أو التماثل أو التباين وغيرها من القيم الشكلية . ويضاف إلى ذلك إثارة ما يبتعثه العمل الفنى ، أو الأدبى بصفة خاصة ، من متعة .

والمقصود بالشكل هنا أسلوب الصياغة . فالمذهب الفلسفى يعنى النسق System فى كثير من اللغات الأجنبية ؛ وهو الذى يعنى تأليفاً أو تكويناً Composition يضم عناصر ووحدات تعقد بينها علاقات معينة هى التى تفرق نسقاً عن آخر .

وينكشف الطابع الفنى أيضاً فى الدين . فالدين ليس مجرد تفسير للكون ومكانة الإنسان فيه ، بل هو أيضاً تحديد لما ينبغى أن يقوم به الإنسان إزاء الكون الذى صنف فى مراتب ومنازل للموجودات والأفعال . وهو بمثابة دراما كونية ، يقوم فيها الإنسان بدور معين ، ويتوقع الإنسان تقدير أدائه ثواباً أو عقاباً .

وهو لا يتبدى فى النصوص بقدر ما يتجلى فى الطقوس والشعائر والسلوك وتوجيه الانفعالات . ويبرز الطابع الفنى فى الدين عندما يبلغ درجة التصوف ، حيث يشف عن استجابة حميمة للإيقاع الكونى فيما يسمى بوحدة الوجود أو الشهود والاتحاد والحلول . وهنا يشارك التصوف الفن فى موضوعات الحب والسكر والغيبة والصحو وغيرها من موضوعات . ويقول « جلال الدين الرومى » فى هذا الصدد : من يعرف قوة الرقص يحيا فى الله . ففى الرقص يخرج المتصوف من إسار البدن إلى وجود شفاف مع الله ، لأنه يتحرر من الفردية ، ويفنى أو يتحد فى تيار الحياة الكلية لتحقيق التآلف الكونى . هذا فيما يتصل بالطابع الفنى إذا عرض للمجال أو الفاعلية الإنسانية . ولكنه إذا طبع شكلاً من شئون الأفراد فإنه يغدو « لمسة فنية » . وهى التى يتواتر وجودها فى ممارسات الإنسان فى حياته اليومية . وهى تعنى فى التحليل الأخير أن ما يُمارس أو يُبذل عفواً وتلقائياً يجعل منه صاحبه نظاماً خاصاً (أو أسلوباً) ، ويضفى عليه شكلاً لم يكن له من قبل ، ويخالف عن رتابته وجموده وكونه أمراً جاهزاً متقبلاً من الغير ؛ وهى أمور يمكن تعرّفها فى الشئون المعتادة ، فى المطعم والمشرب والجنس والملبس على سبيل المثال . ومثل هذا أيضاً نداء الباعة على بضائعهم بطريقة معينة ؛ فهم يشكلون ما هو متداح مرسل من القول فى صيغة تجعل منه وجوداً مستقلاً يخصهم ، فيخفف عنهم عناء التكرار غير المنتظم ، ويجذب أسماع الجمهور الذى يستعذب الإصغاء إلى صوت جديد .

[النسيج الفنى] .

هو ما نصادفه فى الحلم ، واللعب ، والسحر ، والأسطورة . وهو نشاط مباشر يماثل الفن فى بنيته دون أن يكون هو نفسه عملاً فنياً . فالحلم ليس هو ما نرويه أو ما نستذكره منه ، بل هو ما نحياه ، كما يقول « پول ڤاليرى » ، بقوانينه وعالمه الخاص . فهو يخلق عالماً ونظاماً للأشياء وترتيباً للوقائع وتعاملاً مع البشر بصورة تخالف ما هو عملى فعلى . ويدخل كل من الزمان والمكان فى علاقات جديدة . وبرغم غرابة الحلم واختلافه الماثل عن المألوف ، إلا أن صاحبه يحياه بألفة وتفهم كما يستقبل المتذوق الأعمال الفنية .

أما اللعب ، فمن المتعذر أن نرضى عما ذهب إليه « سپنسر » وغيره تفسيراً ، أو وصفاً للعب على أنه طريقة للتخلص مما يزيد أو يفيض من القوى ، أو هو نشاط ناتج عن إفراغ طاقة لا يتطلبها النفع ؛ فمعنى ذلك أن نضع اللعب مع وظائف الإخراج الفسيولوچية .

وعلى أية حال ، فللعب ثلاثة مستويات : أولها اللعب دون رفيق أو منافس ، كلعب الأطفال ؛ والثانى اللعب مع طرف آخر ؛ والثالث مشاركة الجمهور فى مشاهدة المباريات وألعاب السيرك وترويض الحيوان .

وتولّد المستويات الثلاثة متعة مماثلة لما يحققه الفن بوجه أو بآخر . ففى لعب الأطفال ينقل صغار الصبيان والبنات مستوى وجودهم ، عن طريق الخيال ، إلى مستوى وجود الكبار ؛ فقد يبنون بيوتاً ، أو يصنعون دمى وعرائس ، ويديرون حواراً مع أنفسهم ، لا يشير إلى وجودهم الراهن بل يحيل إلى وجود مغاير ، هو الوجود فى عالم الكبار .

وفى اللعب مع طرف آخر أو أطراف أخرى ، يجاوز اللاعبون الوجود الفعلى بما يدور فيه من صراع ومنافسة دموية مقززة ، إلى وجود يحتفظ فيه بالإحساس بالانتصار أو الهزيمة ، بكل ما يحملان من غبطة وتوتر ، ولكن على صعيد مختلف عما يحدث فى الواقع . ففيه إذن نقل من مستوى الوجود المباشر المعيش إلى مستوى وجود آخر تكون فيه المزاحمة والنزاع تحت سيطرة الإنسان فى نطاق ملكيته ، دون أن يعقبا الآثار السيئة التى اعتاد الناس مواجهتها فى حياتهم اليومية .

أما متعة مشاهدة المباريات الرياضية ، فتنبعث من التوحد مع أطراف الصراع ، أو مع اللاعبين ألعاباً خطرة ، أو المروضين للحيوان . فالمشاهد يتمثل الإحساس بالسيطرة والتملك ، وكذلك التضامن ، ويغدو وجود اللاعبين والمؤدين وجوداً بالوكالة عنه ، يوسّعون من إمكانياته ، ويضيفون إلى قدراته ، ويسيطرون على ما لم يسيطر عليه من عالمه ، ويهزمون خصومه .

وربما يسر لنا هذا أن نتقدم بتفسير أنطولوجى لمتعة التسلية أو التلهية والتسرية ؛ فهى تعنى تحويل الانتباه عما اغترب عن الإنسان فى حياته الرتيبة المعتادة ، وخرج من قبضته ليتسلط عليه . فالتسلية بهذا المعنى تنقل الإنسان من وجوده المنسحق فى شيئية العالم المتكررة المهيمنة إلى وجود واعد بثراء الإمكانات ومتحرر من عبودية الأهداف الخارجية ؛ بل إن التسلية الناجمة عن المسامرة تعنى أيضاً نقل الخبرات والأحداث الفعلية التى تنضوى فى كيان مستقل عن وجود الأفراد ــ نقلها إلى موضوعات للتأمل والحوار ، بحيث تتحول إلى ملكية خاصة ، أو وجود تحت السيطرة ، بفعل تداولها وتقليبها ؛ أى إنها تنتقل من مستوى الوجود المفروض إلى مستوى الوجود الذى يخص المتسامرين وينتمى إليهم .

[السحر]

استطاع الإنسان وحده بين سائر الكائنات أن يغيّر من معالم الوجود الطبيعى ليصنع عالماً إنسانياً فى قلب الطبيعة ، بعد أن اقتحمها وغزاها . فالحيوان يتكيف مع الطبيعة ، أما الإنسان فيبدّلها ويحوّرها .

ويغير الإنسان الطبيعة على مستويين : الأول بالعمل عن طريق الأدوات ، وكذلك بالترويض والتدجين والتهجين .

والثانى بالسحر ؛ وهو العمل عن طريق خلق نماذج مصغرة للواقع ، يجرى التحكم فيها بديلاً عن الأصل الواقعى . ويعنى هذا أن العالم قابل للتحول بمقتضى إرادة الإنسان . ويقوم هذا الإفتراض على تصور إنسانى لنظام تجرى وفقه الموجودات والحوادث ، ويحدد علاقات متخيّلة بين الكل والجزء ، والوجود فى الزمان والمكان على غير ما هو قائم فى الخبرة المباشرة المألوفة .

فالسحر هو التأثير فيما هو واقعى عبر نموذج غير واقعى ؛ وهو تأثير غير مباشر فى نظر ممارسيه ، وموهوم من وجهة نظرنا بطبيعة الحال .

وقد بدأ ما نعده اليوم فناً كنوع من السحر بديلاً عن العمل المباشر أو حافزاً عليه أحياناً . فالرسم أو النحت هو الوسيلة التى تحول ما هو خارج سيطرة الإنسان إلى ملكية خاصة يستوعب بها الوجود الخارجى المراوغ . فصورة الطريدة أو تمثالها يجمد حركتها ويسرع بها إلى قبضة الإنسان ، أو هى على الأقل ضرب من إغراء الصيد ووضع الحبائل له .

والوثنية قريبة من هذا جداً ؛ فالإنسان القديم ينقل الوجود فوق الإنسانى إلى حظيرة الوجود الإنسانى ، فيستحضر الآلهة نفسها ويحبسها فى الحجر أو فى أى عنصر آخر لكى يمارس عليها سلطانه بقربه منها ، ويسترضيها بقرابينه وطقوسه . وبدلاً من كونها وجوداً نائياً مستغلقاً على الفهم ، تغدو وجوداً داخل حوزته ؛ تفهم لغته وتستجيب لما يطلب .

ومن هنا نشأت فكرة المحاكاة فى الفن ، التى هى محض راسب قد تخلّف عن تصور معين للسحر ، وحظى بنوع من التوقير والقداسة فى علم الجمال .

فهدف السحر ليس المحاكاة بقدر ما هو الرغبة فى التأثير فى الوجود الأصلى أو الأعلى من خلال وسيط من صنع الإنسان . وهنا تصبح المحاكاة نائباً فقيراً لهذه الفاعلية السحرية .

[الأسطورة] .

هى محاولة الإنسان الأولى لتسجيل الوجود الإنسانى داخل العالم ، متحدياً الفناء ، والاضطراب ، وسطوة الطبيعة . فأهداف الإنسان التى صاغ الثقافة أو عالمه الإنسانى أسلوباً لتحقيقها هى : قهر الفناء بالخلود ، ومحو الاضطراب والعماء بفرض النظام ، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها ، والقضاء على العزلة بالتضامن والاندماج فى الكل الواحد . ويتكشف النسيج الفنى فى الأسطورة فى جوانب متعددة .

فهى غير عقلانية ، لا تعتمد العلّية أو النموذجية أو التكرار أو العمومية مثلما نجد فى العلم .

وهى تقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلين دون تفرقة بين البشر والآلهة وكائنات الطبيعة ، وبين الأحياء والأموات .

ويقف الزمان عند لحظات معينة ، ويتوزع المكان إلى بقاع بعينها بحيث لا يكون الزمان مساراً متقدماً ، أو المكان إطاراً حاوياً عاماً ؛ وهو ما نجد له مثيلاً فى الأعمال الفنية .

ويختفى الفارق بين ما يشير إلى الواقعى الفعلى وما ينسجه الخيال . وتسرى الانفعالات الحادة والعنيفة بين أصحاب الأدوار

المرسومة الذين عادة ما يوثق بينهم لون من صلات القربى التى تحل فيها بعض عناصر الطبيعة بديلاً عن الرحم والدم .

وإلى جانب ذلك كله ، تقترب الأسطورة فى طابعها من القصص والحكايات فى سردها ودراميتها ، على نحو ما يتجلى فى التكوين المؤتلف ، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع ، وبروز وحدات الإيقاع ، فضلاً عن غلبة « تيمة » أو موضوع رئيسى يسرى فى أوصالها جميعاً .

وتلتئم تلك الجوانب بأسرها فى نسيج موحد ، يجعل من الأسطورة كياناً يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة ، وقد فقدت استقلالها وانفصالها عنه ، وأصبحت وجوداً إنسانياً حيماً .

ومن ثم يتمكن الإنسان من قهر الغربة عن العالم عندما يحوله إلى مستوى الوجود الإنسانى . فتستبدل الأسطورة بعالم الطبيعة الغريب الأجنبى وجوداً مغايراً ، ولكنه وجود إنسانى أليف .

* * *

ومهما يكن من أمر الطابع أو النسيج الفنى للفاعليات الإنسانية ، فإن الفن بوصفه نتاجاً أو إبداعاً واعياً بتخصصه يفترق جوهرياً عن تلك الفاعليات ، وإن اقترب منه فى بعض صيغه وقواعده وأهدافه .

فالحلم تجربة شخصية مغلقة على صاحبها ، سرعان ما تذوى وتختفى . وما يقال أحياناً من أنه مستودع للأعمال الفنية يمتح منه الفنانون ، كما حدث فى تجربة « كبلنج » فى قصيدته « كوبلاى خان » أو غيره ، إنما هو أمر يمكن أن يحسمه علم النفس ولا يبقى منه ما يفيد علم الجمال .

واللعب متعة موقوتة لا تشبه المتعة التى يثيرها العمل الفنى ، الذى يحتفظ تذوقه بالشعور بالغلبة أو الهزيمة على مستوى رفيع غير مباشر . وإذا كان فى اللعب طرفان ففى العمل الفنى يملك المتلقى اللعبة الفنية كلها بجميع أطرافها ، وهى متعة لا تفسدها لحظات الانكسار أو الانتصار العابرة القصيرة فى اللعب الفعلى .

أما السحر فيدرك هدفه لدى ممارسيه ، لأنهم يعتقدون يقينا أنهم يؤثرون فى العالم تأثيراً مباشراً . ولكن عندما يُصرف الانتباه عن هذه الأهداف والأغراض المباشرة الصريحة يصبح العمل فنا ، لأن الفن يشارك السحر فى صنع نماذج بديلة عن الواقع ، ولكنه يفترق عنه فى أنه لا يبدع أعماله بهدف التأثير المباشر فى العالم ، بشرا وأشياء وعلاقات .

والأسطورة عند منتجيها بديل قديم للعلم فى وظائفه الوصفية والتفسيرية والتنبؤية . وعندما تفقد دورها بوصفها علماً ، يعدها المحدثون نوعاً من الفن يثير ما يثيره العمل الفنى من متعة خاصة به .

— ٣ —

وبرغم الطابع الفنى ، واللمسة الفنية ، والنسيج الفنى ، التى تتفاوت مختلف الفاعليات والمجالات الإنسانية فيما تصيبه من حظ منها ، فإن لكل منها هدفه الخاص وأسلوبه النوعى الذى يحققه فى إطار الثقافة الإنسانية . فلكل من الفاعليات والمجالات استقلال ذاتى ، ولا أقول انفصال أو انعزال ، يميز بين الدين والفلسفة والعلم والتكنولوجيا والنظم والأنساق الاجتماعية .

ولا يعنى الاعتراف بالاستقلال الذاتى الاعتقاد بأنه كان قائماً فى العصور السابقة ، لأنها أخذت فى التمفصل حتى صارت على هذا النحو فى زماننا الراهن الذى أطلق تلك التسميات المحددة على تقسيم العمل وتصنيف الفاعليات . ولا ندرى فى المستقبل إلى أى مدى يمكن أن يمضى التخصص ، أو التوحد على السواء .

والثقافة الإنسانية هى العالم الإنسانى الذى اقتطعه الإنسان من الطبيعة على النحو الذى جعل الطبيعة مادة غفلاً تحولها الثقافة ، وتشكلها ، وتستثمرها . وللثقافة الإنسانية ، برغم تمفصل مجالاتها وفاعلياتها ، هدف أقصى ، وأسلوب عام مشترك .

فأما الهدف فهو السيطرة على الطبيعة ؛ وأما الأسلوب فهو فرض القيمة . فالطبيعة بوصفها مادة أولية محكومة بالقوانين التى علينا أن نكتشفها . وهى على هذا الوجه مجموعة من الضرورات قبل أن يمسها الفعل الإنسانى ، فلا يمكن أن تكون على نحو آخر ، لأنها استوفت وجودها ، وصار تاماً نهائياً ، مذعناً للحتمية الفيزيائية والبيولوجية . وهذا هو ما يتعامل معه الحيوان الذى عليه أن يتكيف مع هذه الضرورات ، وإلا قضى عليه بالانقراض .

أما الإنسان فقد أذاب هذه الضرورة ، واخترق جمودها ، ليصنع عالمه الخاص فيها ، وربما لم يتيسر له ذلك إلا بالخيال ، أو بقدرته على التخيل أو التصور ، وليس بالعقل كما هو متواتر مشهور .

ولابد أن نفترض منذ البداية ، لكى نفهم كيف تغيرت الطبيعة ومازالت تتغير بفعل الإنسان ، أن احداث التغيير يستلزم أو يفترض نوعاً من الانفصال أو المسافة أو البعد بين الفاعل وموضوع الفعل ؛ أى بين الإنسان والطبيعة .

غير أننا على يقين من أن الإنسان لم ينفصل واقعياً عن الطبيعة لأنه جزء منها . ومع ذلك فإن الانفصال أو المسافة شرط ضرورى لإحداث التغيير ، وذلك لأن الحيوان لم يستطع أن يصنعه لأنه ملتصق تماماً بالطبيعة ، يأخذ منها حاجته أو يهلك إن لم يجدها ، فى حين استطاع الإنسان أن يتحاور مع الطبيعة ، وأن يفرض عليها مطالبه .

إذن فلابد أن هذه المسافة المفترضة أو الانفصال الذى لم يحدث على المستوى الواقعى ، قد وقع على مستوى آخر .

هذا المستوى المفترض هو ما نطلق عليه « الخيال » . ولعل ما

سنقدمه الآن من مثال فرضى يبدد بعض ما يبدو فى حديثنا شططاً أو سرفاً .

نفترض أن إنساناً اشتد عليه الجوع ، يقف أمام شجرة تعلوها ثمرة ناضجة ، ونفترض أنه لا يجد سبيلاً إلى تسلقها ليقتطف الثمرة . إن أى حيوان آخر فى الموقف نفسه لا تعنيه الثمرة ولا تدخل نطاق رؤيته مادام عاجزاً عن التسلق ، فكأنها غير موجودة على الإطلاق ، أو هى ــ بعبارة أخرى ــ جزء من الضرورات فلا يمكن أن تتحول عن مكانها لتصبح دانية له .

أما الإنسان فلأنه مزود بالخيال ، ينظر إلى الأشياء جميعاً بوصفها ممكنات ، أى يمكن أن تكون على نحو آخر ، ولم يحسم الأمر بعد بالنسبة إليها بوصفها شيئاً محتوماً : فالخطورة الأولى هى تحويل الضرورات إلى ممكنات . وهنا تتميز لديه الغاية أو الهدف ، وهو أن تكون الثمرة فى فمه . ولكى تتحقق تلك الغاية ، التى هى غياب لأنها لم تحدث بعد ، ينفصل عن المشهد الواقعى لكى تتكون صورة يقتطعها ويؤلفها من عناصر المشهد بتركيب أو تأليف جديد . فلأن أغصان الشجرة ليست ضرورية ، أى أنها ليست أغصاناً فحسب بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الشجرة (أى ضرورة) ، بل يمكن أن تكون امتداداً يستكمل بها ذراعه ، أو تكون سلاحاً ، أو جزءاً من مأواه ، أو أداة للحصر ، أو وقوداً للتدفئة ، أو أى « ممكن » آخر ، فلأنها فقدت ضرورتها بوصفها غصن شجرة ، فيمكنه إذن أن ينزعه ويضرب به الثمرة لتسقط فى فمه . وهنا تتحقق الغاية . وربما عدل عن هذه الصورة إلى أخرى ، فينحنى على حجر فى طريقه ليقذف به الثمرة فتسقط أيضاً . وعندما التقط الحجر لم يعده بالضرورة جزءاً من الأرض لا ينفصل عنها ، بل اقتطعه مما يلتصق به ، وأصبح مجموعة من الممكنات الجديدة : فقد يستخدمه سلاحاً ، أو مقعداً ، أو لبنة فى مسكنه . . .

وما حدث فى هذا المثال هو صورة أنتجها الخيال ، فالخيال بحكم التعريف هو خلق الصور images . والصورة المتخيلة التى انفصل بمقتضاها الإنسان عن المشهد الطبيعى ، وحققت سيطرته عليه ، مؤلفة من مكونات ثلاثة : إطار يفصل محتواه عن السديم الخارجى وليس مجرد حد يحصر داخله ما اقتطعه من أجزاء بالترتيب الفعلى نفسه ، الموجودة عليه .

وعناصر أو محتويات مختارة من هنا وهناك . وأخيراً علاقات جديدة بين هذه العناصر ، تقيم ترتيباً وانتظاماً جديداً لها .

والخيال ، بعبارة أخرى ، إدراك ، أو تصور للغائب عن الإدراك الواقعى ، لأن فى نهاية الأمر تصور للغاية محققة برغم أنها لم تحقق بعد .

وقد يعترض على ما سبق بدعوى أن الحيوان والطير تبنى جحورها وأعشاشها بالطريقة نفسها وفقاً لغريزتها . غير أن ذلك ليس صحيحاً ؛ فالفرق بين الإنسان وبينها أن الغريزة ، كما يقول علماء البيولوجيا ، هى المحاولات الناجحة فى حفظ البقاء من بين ضروب كثيرة من المحاولة والخطأ التى ترجمت ، خلال أعداد فلكية من السنين ، إلى شفرة وراثية . ولذلك كانت الغريزة لدى الحيوان نشاطاً آلياً محضاً ؛ فقد لاحظ واحد من علماء الحيوان كان يجرى تجاربه على غدة جنسية تفرزها إناث الكلاب ، أن ذكور الكلاب كانت تتعقبه عند خروجه من المعمل ، وذلك فى أوان الدورة النزوية بطبيعة الحال .

فالخيال هو الذى يخترق عتمة الأشياء أو غلظتها وضرورتها وجمودها على ماهيات ثابتة ليذروها ، ويمتحنها ، ويلوكها ، ليصوغ منها شيئاً جديداً يحقق به أهداف الإنسان ومطالبه . فهو إذن مهاد الإبداع ، بل إن الخيال أيضاً بمثابة استحضار للغياب ، أى جعل الغائب حاضراً ، وهو منتج اللغة وكل أدوات الاتصال الإنسانى .

فالإنسان يختلف عن الحيوان فى تواصله مع أفراد نوعه باللغة التى هى منظومة من العلامات أو الرموز . فى حين أن الحيوان فى تواصله يستخدم أفعالاً حسية قريبة الصلة بما يريد أن يبلّغه أفراد قطيعه أو سربه عن طريق الحركات أو الرائحة أو الصيحات ، وليس فى وسعه أن يتعامل مع أشياء الطبيعة أو يعبر عنها فى غيابها . هذا فى حين أن الإنسان يستخدم الكلمات أو الإيماءات ؛ وهى نوع من التمثلات representations ، أى إعادة الحضور أو استعادة المثول ، أى التعامل مع الغياب بما يستحضره هو من أدوات الاتصال الرئيسية لدى الإنسان . فكلمة « أسد » مثلاً عندما تقال تستحضر على الفور صورة الأسد لدى السامع برغم غيابه ، وبرغم أن الكلمة التى هى « تمثل » ليس فيها من رائحة الأسد أو صوته أو جسده شىء يقربه من السامع على المستوى الحسى الواقعى المباشر .

ولكل مجال أو فاعلية إنسانية فى زمن معين أو مجتمع بعينه إطارها الخاص للتواصل الذى يتطور ويتبدل بدرجة أو بأخرى . وتتراتب هذه الأطر التواصلية فى درجة عموميتها حتى نصل إلى أكثر الأطر عمومية وتجريداً ، وهو إطار الاستدلالات المنطقية الفارغة من المحتوى ، والقابلة للتطبيق على كل مجال بموجب اتساعها وشمولها وتجريدها . وهى تعنى الانتقال من مقدمة إلى نتيجة تلزم عنها . وهذه العملية هى التى نسميها عقلاً . ولأنها لا تتطور أو تتبدل إلا خلال حقب زمنية متباعدة جداً ، رسخ الاعتقاد بأن منتجها ، أى العقل ، ثابت وواحد وأزلى . فهو الذى يتبوأ قمة أطر الاتصال بين البشر بوصفه القواعد أو القيود الملزمة لعضوية الإنسان الصحيحة فى مجتمعه ، وإلا عد مجنوناً وأقرب إلى الحيوان .

ومن ثم فالعقل من إنتاج الخيال الإنسانى ؛ لأن الأفكار تمثلات ، والتمثلات من نسيج الخيال نفسه ، الذى هو تصور للغياب كما قدمنا .

والخيال على هذا الوجه يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابكة داخل نسيج الوجود الفعلى ، كما يتكشف فيها ، مع ما يتعارض مع الأوضاع القائمة ويحررها من أسرها ، محطماً الحواجز بين المثال والواقع ، ومقدماً بذلك الشروط الضرورية لكل أنواع النقد ، المفضية إلى إحداث التغيير الفعلى فى نهاية الشوط .

[الخيال والقيمة]

يقترن الخيال بالقيمة ؛ لأن الضرورات التى تتحول إلى ممكنات أو مادة غفل لابد أن ينتخب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية ، فتتفاضل الممكنات وتتراتب . وهنا تتسلل القيمة ؛ فهى وعى بالممكنات ، واختيار للغايات والوسائل ، وتأثير فى العالم وفى جوانب العالم الإنسانى جميعاً .

ومن ثم تصبح القيمة طابع وجود العالم بالنسبة إلى الإنسان ، من حيث إن هذا العالم ممكنات متفاضلة متراتبة ، كما تغدو أيضاً أسلوب وجود الإنسان إزاء العالم . وهى ليست نقصاً فى الوجود الإنسانى كما يقول « سارتر » ، بل إمتداداً داخل العالم لاحتوائه وتغييره . وعسى أن يجلو ذلك ما سبق أن طرحناه من أن غاية العالم الإنسانى القصوى هى السيطرة على الطبيعة ، وأن الأسلوب المشترك هو الفاعلية القيمية .

بيد أن لكل فاعلية هدفها الخاص وأسلوبها النوعى ، اللذين يفرقانها عن سائر الفاعليات الإنسانية ، وفقاً للمرحلة التى بلغتها الثقافة من تقسيم العمل أو التخصص .

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين تلك الفاعليات والمجالات فى تحقيق الغاية القصوى ، ألا وهى السيطرة على الطبيعة ، على تفاوت غاياتها النوعية ، إلا أنها تشترك جميعاً ، فيما عدا الفن ، فى التأثير المباشر فى الطبيعة ؛ فموضوعها المباشرة هى العالم ، وإن اختلفت الأدوات والوسائل والأساليب فى فهمه ، أو بحثه ، أو تغييره ، أو التعامل معه .

أما الفن فيمتاز عنها جميعاً بأنه يمارس هذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، أو واقع مغاير ، أو عالم مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة ، وهو العمل الفنى نفسه . وتجتمع فى الفن أهداف الفاعليات الإنسانية جميعاً بدرجات متفاوتة ، ولكن فى مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفنى .

فهو ، بإيجاز ، وجود آخر جديد يضاف إلى الوجود الفعلى وينافسه ؛ وهذا هو معنى أنطولوجيا الإبداع الفنى .

وربما كان ذلك هو المبرر ، ولا أقول الدليل ، لكثير من المناقشات والدراسات التى تختلف فيما بينها فى أهداف الفن التى قد تستعيرها من مجالات وفاعليات أخرى ، فتارة يكون هدفه إيقاظ الوعى ، أو التعبير عن الواقع ، أو تغييره ، أو تصعيد الطاقة الإنسانية أو تفريغها ، أو تطهير الانفعالات ، إلى آخر القائمة المأثورة فى علم الجمال ، التى تضم أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . وقد أدى ذلك إلى الالتباس الشائع فى فهم الفن على أنه نوع من محاكاة الواقع وتمثيله .

وينتشر التصور الأنطولوجى للفن فى كثير من الكتابات الجمالية ، ولكنه ما يلبث أن يختلط ويتشابك فى تصورات أخرى ، تصوغ فى مجملها توجهات فلسفية أو نقدية تشوش نقاءه وخلوصه . « فبيرانديللو » يقول إن الفن يخلق بحرية ؛ أى يخلق واقعاً تتبع ضرورته وقوانينه وغاياته جميعاً منه وحده . ويذهب « مالرو » إلى أن الأعمال التى يضمها المتحف الخيالى ، (أى كل الأعمال الفنية على مدى التاريخ التى لا تحدها جدران) ، تكشف عن الدافع الخلاق الذى يؤكد حضور الإنسان المنتصر ، وأن رسالتها المشتركة هى وجودها . ويؤكد « سوريو » أن الفن يصنع أشياء أو موجودات ، فى حين تتجه أفعالنا الأخرى إلى أحداث . ويعتقد « إليوت » أن العمل الأدبى هو معادل موضوعى للانفعال الذى يريد الأديب استثارته لدى المتلقى ، فى حين يرى « سارتر » أن العمل الفنى « مثيل مادى » يحول ما هو مدرك أو مجرد إلى عينى مجسد مشعور به .

ويشارك أنصار النقد الجديد فى هذا الصدد ، فالقصيدة مثلاً لا تقول شيئاً أو لا تعنى شيئاً ، بل « تكون » ، لأنها واقعة أو حدث جديد يضاف إلى العالم .

وحان الوقت لكى نستخلص من هذه النظرة الأنطولوجية نتائجها جميعاً ، وأن نمدها على استقاماتها المنطقية ، فنفسر ما يقترن بالإبداع الفنى من رؤية فنية ، وانفعال وما يؤدى إليه من متعة ، كما نفسر إلحاحه على موضوع الحب وما يرتبط به من اهتمام خاص بالمرأة ، وعناية فائقة بمرحلة الشباب .

— ٤ —

[الرؤية الفنية]

هى نقيض ما يسميه سارتر « بروح الجد » التى لها خاصة مزدوجة ، فتعد القيم الإنسانية معطيات عالية مستقلة عن الذاتية ، كما تنقل طابع « المرغوب فيه » من التركيب الأنطولوجى للأشياء إلى مجرد تكوينها المادى . فالخبز مرغوب فيه لأنه يجب أن نعيش (وهى قيمة مرصودة فى السماء وتدرك بالعقل لديها) ، ولأنه أيضاً مغذٍ ، أى بمقتضى تكوينه المادى . وهى بهذا تتصور هذه المرغوبات على أنها ضرورية وغير قابلة للرد إلى غيرها ، وتصدر ضرورتها عن تكوينها .

أما الرؤية الفنية فهى إحساس الفنان لقابلية العالم والواقع والوجود للتحول والتشكل والتبدل بالنسبة إليه . وهى تمثل المسافة الأنطولوجية ، أو البعد أو الانفصال بين الفنان وعالمه الفعلى .

وهى أقرب إلى عالم الطفولة التى هى مرحلة التحرر الكامل للخيال ، ومرونة التواصل مع العالم الخارجى ، بشراً وأشياء وعلاقات . ولعل هذا يفسر السعى الدائب لدى كثير من الفنانين للعودة إلى ذلك العالم بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق .

وما يبدو فى هذا العالم من غرابة إنما يعبر عن رفض للمألوف المعتمد من مؤسسات الواقع الاجتماعى . وعالم الطفولة هو العالم الذى لم يتم قولبته بعد ، الفن ليس كالعلم والفلسفة والدين ؛ فهو

يظل وعياً للنضارة الأصلية للصلة المباشرة بالعالم والطبيعة قبل أن تدخل النظم والقواعد للتحكم والقسر . فهو إذن يمثل الطفولة الإنسانية قبل أن تغترب فى عالم ناضج سبق أن برمجه الكبار . والرؤية الفنية هى العبور المتواصل والنوسان روحة وجيئة بين منظومة الوجود التى استقرت بدوالها ومدلولاتها وموضوعاتها كما يتداولها الناس فى سياقات الاتصال من جهة ، وبين التكوينات والأبنية الخيالية بما تتشكل من أطر تضم عناصر ، وعلاقات جديدة تربط بينها ، على نحو ما أسلفنا ، من جهة أخرى .

والرؤية الفنية هى المدخل إلى الإبداع ؛ ففيها يعيد الفنان اكتشاف الوحدة فى المتنوع ، والتماثل فى المختلف ، كما أنها تقوم على خلخلة الجمود والثبات فى الأشياء ، وتحطيم الألفة والاستقرار ، ونزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى ليغدو فروراً متماوجاً تتخلق منه أشكال شتى .

وتشبه الرؤية الفنية ، إذا شئنا مثالاً حيّاً فظاً ، ما نراه من أشياء خلف زجاج نافذة تتتال عليه قطرات المطر ، فتبدو الأبنية الراسخة وهى تتراقص وتتلوى ، وتتبعج وتدق ، وكذلك وجوه البشر نراها وهى تنضغط أو تستطيل ، وتنحرف العلاقات بين الأشياء والمسافات . . . فهكذا أيضاً تستثار الرؤية الفنية لدى الفنان ؛ فالأمور جميعاً قد فقدت ضرورتها وثباتها ، وأصبحت طيعة مرنة بين يديه ، ومهيأة لأن يصنع منها ما يشاء . وهذه هى الحالة التى يصفها البعض بأنها تلك التى يكون فيها الفنان نصف مخمور ونصف واع . وهى كذلك ارتياد لمناطق « مجهولة » ، أو مساحات لا تجد الجرأة على اقتحامها بوعى . وقد تكون هذه المساحات وقائع ، أو حقائق ، أو مشاعر ، مما قد يتجاهله الناس فى وعيهم اليومى المعتاد ، ولكن الفنان يواجهها بتمزيق الحجب الكثيفة التى تستتر وراءها بوصفها أموراً ضرورية نهائية ومستقرة . ومن هنا تتولد غرابة بعض الأعمال الفنية ؛ لأن المستويات والعلاقات التى يتعامل معها الناس فى تجربتهم المألوفة الرتيبة متميزة ، محددة ، ومرتبة فى مواضع لا تسمح بالتداخل بينها أو امتزاجها ، فى حين يؤلف الفن ، ويركب ، ويمزج بينها على مستويات وفى علاقات جديدة ؛ لأنه من ثنايا الرؤية الفنية قد حول هذا الوجود الجاهز الناجز إلى محض مادة خفل مطواعة ، أى مجرد مادة أولية يشكل منها عمله الفنى . فالرؤية الفنية نوافذ تطل على عوالم جديدة ، أو هى عيون جديدة تحطم الألفة وتخترقها وتحول ما هو مألوف إلى شىء طازج وطريف يجدر بالمراجعة والتأمل مرة أخرى . وتشعل الحياة فى رماد الاستقرار والتكرار ، وتستعيد التوهج الذى أطفأه الاعتياد ، وتسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام ، وتثير الداخل المعتم للأشياء والتجارب ، وتنشىء أو تعيد الصلات بين نثار الوقائع . فهى عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب ؛ تفكيك الأوضاع السابقة للوجود ، وإعادة تركيبها فى عمل فنى جديد . وهى بهذا تخلق لغة ، أو بالأحرى شفرة مخالفة ، يستعاد التواصل بمقتضاها على أساس جديد .

وتدنو الرؤية الفنية بذلك من تعريف « بروست » للفن بوصفه إعادة اكتشاف للواقع والسيطرة عليه ثانية ، ووضعه أمام أعيننا .

وقد يغرينا هذا باقتراض صيغة « وايتهد » فى وصفه للعلم بأنه استعادة ما هو عينى ملموس عن طريق ما هو مجرد ، وتطبيقها على الفن الذى يغدو حينئذ استعادة ما هو واقعى عن طريق ما هو لا واقعى . وذلك بمعنى أن الفنان ينكر الواقع الذى اغترب عنه فى قبضة الألفة بوصفه وجوداً متسلطاً ، ليحوله إلى وجود أليف يحكم سيطرته عليه ، ويستعيد غزارة العالم بعد أن اختزلتها القوالب والعادات والاستجابات النمطية المكرورة . وهو يجسّد ما أفرغه التجريد ، فيكسو الهياكل العظمية لحماً ونضارة ورواء . ويتم ذلك فى أشكال وجود جديدة ، تعبر عما أسماه « هيراقليطس » بالتدفق الدائم للموجودات وتحولاتها فى سيال لا يكف عن الجريان .

وهنا قد يتيسر لنا أن نفض النزاع بين الآراء التى تلح على هدف معين من الأهداف الإنسانية لتخص بها الفن . فلأن الفن وجود بديل ، أو واقع مواز يعبر عن تموضع الذاتية أو الرؤية الفنية ، فلابد إذن أن يعبر عن كل الأهداف الإنسانية التى ينشد الإنسان تحقيقها فى العالم . ولا يعنى هذا أن الفن يزاحم الفاعليات الإنسانية الأخرى فى تحقيق أهدافها بأساليبها النوعية المتميزة ؛ لأنه لا يحقق تلك الأهداف الشاملة بمقتضى كيانه الخاص الذى يكون قصيدة ، أو لوحة ، أو تمثالاً ، أو مسرحية ، أو سمفونية ، أو فيلماً سينمائياً . . إلخ ، بحيث يكون ذلك الكيان الخاص ، أى العمل الفنى نفسه ، وسيلة أو أداة لإنجاز الهدف ، بل الأمر يتخذ مساراً مختلفاً .

فالعمل الفنى لا يستكمل وجوده إلا إذا تلقاه متذوق ، ولا أقول إذا استهلكه ، لأن العمل الفنى لا يستهلك وينقضى ، أو يفنى بتلقيه ، بل يستعيد إنتاجه أو إبداعه ، ولا أقول يعيد إنتاجه ، كما طالب « مالرميه » جمهوره بإعادة إنتاج كتابه . وذلك لأن عملية التذوق تختلف عن عملية الإبداع . فالرواية التى لم تقرأ لم تكتب كما يقولون . غير أن المبدع واحد والمتلقى كثير متعدد . والعمل الفنى بوصفه وجوداً يضيف للعالم واقعة متجددة تتعدد وتتباين ألوان تلقيها فى نطاق مجتمعات وعصور مختلفة ، بحيث لا تكف عن بث إشعاعاتها المتصلة .

ومن ثم فهو لا يحقق الأهداف بذاته فى العالم الفعلى ، بل يثير الانفعالات التى تقترن بتلك الأهداف ، إما حافزاً إلى تحقيقها ، أو موهماً بإنجازها ، أو محبطاً الأمل فى بلوغها . . .

والغايات الرئيسية المشتركة هى قهر الفناء بالخلود ، والاضطراب والعماء بالنظام ، والطبيعة بالتسخير والتطويع ، والعزلة بالكلية والاندماج ، والغربة بالتضامن . وتفيض عن هذه الغايات أهداف وسيطة مثل الامتلاء والكثافة ؛ فقبل أن تتزلق الحياة من قبضتنا أو تراوغنا نستبقيها بوصفها شيئاً ملموساً ومحسوساً بين أيدينا كما يبدو فى تخليد تجارب معينة . وكذلك الرغبة فى التوسع والامتداد ، والإرهاص والاستباق لاستشراف المستقبل ، واللهفة على

الاستيفاء ، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا ، وتجديد الرغبة في الحياة ، واكتشاف رؤى جديدة تستوعب ما خفي أو استعصى على الفهم من كل جوانب العالم . . . وربما تيسر لنا أن نلتقط الدلالة الأنطولوجية إذا ما تأملنا مقولتين ذائعتين في علم الجمال . أولاهما التفرقة بين الشخص المرهف الذي يحتفي بالفن ويقدره ، والشخص الفظ المادي .

والواقع أن هذا التمييز أو التصنيف للبشر ليس اتفاقاً أو مصادفة ، بل يعبر عن طبيعة الفن ، فاهتمام المادي الفظ ، بما هو مادي فحسب ، يعني أنه جزء من هذا العالم المادي ، وليس في وسعه التحرر منه ، في حين أن المرهف ، أي الفنان أو المتذوق ، منفصل عنه ، بينه وبين هذا العالم مسافة يملك من خلالها العالم نفسه ، ولكن بطريقته الفنية وليس التملك المادي ، على حين أن الفظ يملكه العالم الذي انغمر فيه وأضحى جزءاً منه . وقد تشبه علاقة الفظ بالعالم ما يذهب إليه « سارتر » من علاقة الإنسان بالعالم في حالة استواء الممكنات قبل أن يخترقه باختياراته الحرة ، ويضفي عليه قيمة ؛ فهي حالة « اللزوجة » التي هي نصف صلبة ونصف سائلة . وعندما يمسك بها الإنسان ويظن أنه يملكها ، تلتصق به وتتملكه .

أما ثانيتهما فهي ما يردد دوماً بأن ما يفرق الفن عن غيره هو أنه لا يؤدي نفعاً مباشراً . ومعنى هذا ببساطة أن العمل الفني منفصل تماماً عن كونه أداة أو وسيلة تستهلك أو تتلاشى في تحقيق هدف صريح مدرك بوعي وقصد ؛ أي أن وجوده الخاص المستقل لا يقع تحت طائلة النفع المحدد ، ونفعه الوحيد هو ما يشعه من متعة خاصة به ، وليس من متعة منافع محددة يحيل عليها أو يشير إليها خارجه ؛ وإنما هو وجود مضاف إلى متلقيه ، يستدعه بطريقة أو بأخرى ، لكي يستطيل ويمتد ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة مهما يبلغ تنوعها وتعددها .

— ٥ —

[الانفعال]

لماذا يقترن الفن بإثارة الانفعال؟

لأن الانفعال هو التعبير الإنساني عن حصيلة ما يبلغه الإنسان ، وهو القرين الإنساني المباشر لأية ممارسة ، والعلامة المميزة لعمق الممارسة وقدرها . فهو النتيجة المعلنة للممارسة أو التجربة الإنسانية في كل الأحوال .

وإذن فلابد من التصويب إلى الانفعال ، لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال النتيجة المعلنة الصريحة للفعل الإنساني ، التي لا يمكن أن نحجب إنفعالنا بها . ولا ريب في أن الجماليين متفقون جميعاً على إيلاء الانفعال أهميته البارزة ، على اختلاف تفسيراتهم للعمل الفني ؛ فيذهب « لوفاثر » إلى أن الفنان يخاطب قوة معينة في المتلقي مباشرة ، دون حاجة إلى مدركات عقلية ، برغم أن العمل الفني يتضمن مدركات وأفكاراً ؛ وهي قوة مماثلة للقوة التي كان يحياها الفنان وعبر عنها . كذلك يقول « كدويل » إن الفن يغيّر من انفعالات الإنسان ليتمكن من تغيير العالم . ويقوم المعادل الموضوعي عند « إليوت » بخلق الانفعال الذي يريد استثارته لدى المتلقي .

غير أن هذا الانفعال الفني ليس انفعالاً مطابقاً لما نعانيه في الواقع ، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديات ، أو أنزل الشرير من المسرح وأوسعه ضرباً .

وعندما نطالع في الأدب ، أو نشاهد في المسرح ، ما يشبه الوقائع التي نألفها ، بإيقاعها وتفصيلاتها وعلاقاتها المعتادة ، ينقطع على الفور إحساسنا بأننا إزاء عمل فني مثير للمتعة ، ويسرع إلينا الملل والفتور ، لأن ما يواجهنا هو محض تسجيل صادق لما يتكرر في تجاربنا الشخصية . فهو إذن ليس الانفعال الكيفي الواقعي ، بل الانفعال بعد تصفيته شكلياً ، أي بدخوله في نسب وعلاقات يحددها العمل الفني بوصفه تكويناً قائماً على الاختيار والاختزال أو التركيز وفقاً لرؤية الفنان الخاصة ، فلا يعود الانفعال كما نصادفه في حياتنا اليومية .

معنى هذا أن الانفعالات المتعلقة بالعمل الفني تقع تحت سيطرة الإنسان في ذلك « اللا واقع » الفني ، أي العمل الفني الذي هو وجود مضاف ، أو واقع بديل أو مواز . وبعبارة أخرى فإنه برغم هذا الانفعال على الدخول أو الاندماج في هذا التكوين الجديد الذي يسيطر عليه الفنان ويشاركه المتلوق في متعة السيطرة عليه ، لإدراكه أنه ليس الواقع الذي يخصه شخصياً في عالم خارجي ينسحق فيه ، ويذعن له ، ويضغط عليه بوصفه شيئاً من بين أشيائه . فهنالك يخرج المتلقي من كونه الإنسان ــ الشيء إلى الإنسان ــ الذات أو الوجود الخاص ، الذي يملك نفسه ويملك عالمه .

وعندئذ يمكن أن نفسر فنية الحزن والخيبة والإحباط ، لأن العمل الفني يرفع هذه المشاعر البغيضة من المستوى المبتذل المعتاد بوصفها هزيمة وإذعاناً للواقع ، ويصعدها إلى مستوى يملكه الإنسان ويقع تحت سيطرته . كما يرهف الفن الشعور بافتقاد التوافق مع عالم الإنسان الخاص والرغبة في الفرار منه ، حيث يحفزه إلى إعادة النظر في الواقع الذي ينتمي إليه المتلقي لكي يتخذ منه موقفاً . فالحزن في العمل الفني يشبه ما يقوله « مالرميه » عن الشعر النقي ؛ فهو حزن مصفى ومستقطر ، اختفت منه شوائب التجارب المباشرة المبتذلة . ولذلك فالاستمتاع به تحدٍ لما يحدثه مثل ذلك الحزن في الواقع .

وربما يماثل ذلك ، إلى حد ما ، ما نجربّه عندما نتذكر انفعالاً عذباً أو مثيراً للشجن عانيناه منذ زمان طويل . ولست أقصد حادثاً أو خبرة معينة ؛ فهذا الانفعال نستعيده كما يصنع الفنان في أعماله ، أي بعد أن أصبح انفعالاً غير مطابق .

ويمكن أن نكتشف فى هذا الانفعال المستعاد دلالة أنطولوجية ؛ فهو يفضى إلى تكثيف الحوادث والأمكنة أو اختزالها ، أى الزمان والمكان معاً ، فى انفعال موحد ينتمى إلى . ومن ثم فإنى أحتوى العالم كله داخل انفعالى المستعاد ؛ انفعالى أنا الذى هو عالمى . لما أستطيقه أو أشعره من انفعال يكافىء ما أملكه من عالم ويعادله ؛ لأن ما عداه يتزحزح إلى الهامش . ويخترق هذا الانفعال الموحَّد صلابة العالم ويحيل ما سواه إلى خارجه ، فى حين يتجمع الشتات المتفرق للموضوعات جميعاً فى بؤرة هذا الانفعال المدجَّن الآمن .

وتقدم الأوبرا دعماً لهذه الدعوى ؛ فيا هو معروف عن الأوبرا أنها لا تعنى كثيراً بعمق القصة كما تتبدى فى نصها الشعرى (الليبرتو) بقدر ما تحفل أشد الاحتفال بإبراز الانفعالات بكل درجاتها على نحو ما تترجمها طبقات الأصوات المختلفة الغليظة والحادة . فالمتعة التى يتلقاها المستمع أو المشاهد لا تعود إلى الحبكة والأحداث ؛ فالمواقف فى الأوبرا تتخلى عن ثخانتها السردية لتتحلل وتذوب وترق ، ولا يبقى سوى الانفعال الحاد بوصفه وجوداً مستقلاً ، انفصل عن صلابة الحوادث المتتابعة . والموسيقى أيضاً ، سواء المجردة أو ذات البرنامج ، تفصح عن هذا بأجلى تعبير ، كما يقاربها الشعر والغناء .

ولكن ما طبيعة المتعة التى يمكن أن يثيرها هذا الوجود الجديد المستقل ؟ لابد أولاً أن تكون نتاجاً للشعور بأننا نتلقى عالماً مضافاً إلى عالمنا المعيش المحدود .

ويحفز هذا الوجود الجديد ، أى العمل الفنى ، إلى أن يحياه المتلقى ثانية ، ويسقط عليه بحرية ، انفعالاته الخاصة التى لا تجد لها منفذاً فى حياته الضيقة ، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم ، تلك القدرة التى يستعيرها من المبدع نفسه ، وكذلك إسهامه المطلوب والمدعو إليه فى شئون العالم ، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية للعالم الخاص . كما يحس المتلقى أنه يرتاد المجهول للاستكشاف والسياحة ، بحيث يعظم عالمه الذاتى ويخصب ، واستعادة خلق العمل الفنى أو إبداعه هى شعور المتلقى بالمشاركة فى الإبداع التى يدركها جزئياً فيا يسمى « بالتشبه الداخلى » inner mimicry لإيقاعات العمل الفنى عند « كارل جروز » ، أو التوحد ، على مسافة ، مع شخصياته وأحداثه ، أو ما يطلق عليه « بتشر » « التأمل المشارك » فى الفن الديونيسوسى ، أو هو « تلبس الشعور » Ein fühlung عند « ليبس » . وهو بهذا يعيد احتواء العالم من خلال مقاومته له وتملصه من سيطرته ، ولكن من خلال تلقيه للعمل الفنى . وعندما يعجز العمل الفنى عن ابتعاث القدرة لدى المتلقى لاستعادة إبداعه ، يسرع إليه الشعور بالسأم والفتور ، لأنه يحس حينئذ أنه ينفق جزءاً من عمره ، بدل أن يسهم العمل الفنى فى إطالة عمره بما يعيره إياه من أنواع جديدة من الوجود .

وتلقى العمل الفنى لا يشبه استهلاك المتع الأخرى ، لأنها تولد إشباعاً مكتملاً ، ولكنه غير مستمر ، لأنها سرعان ما تؤدى إلى الامتلاء والسأم ، ويحكمها ما يسمى فى الاقتصاد معايير المنفعة الحدِّية . ولكن الإشباع فى الفن إشباعٌ متوتر ، ناقص ، ولكنه مستمر ، لأنه يخلق الاحتياج المتصل للإشباع ، ولكن على مستوى يخالف المستوى البيولوجى ؛ لأنه إشباع لا يقترن بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر . فعندما يتفتح أمام المتلقى عالم فسيح يثير الدهشة ويمتلىء بالمفارقات ، قد يحس بشىء قريب من البهجة التى تثيرها النكتة ، ولكن دون أن تفقد متعتها إذا ما حكيت مرة أخرى .

بل إن الأعمال الفنية التى لا تستهدف سوى التسلية إنما تعنى أنطولوجيا أن المتلقى كان يحس دون وعى أن وجوده قد انزلق إلى أشياء العالم ، وران عليه التعب من جراء رتابة دورانه معها كأنه جزء منها ، وأنه أصبح فى حاجة إلى انتزاع وجوده الخاص منها ليغمره فى عمل فنى يبعث على التسرية عنه ، لأنه وجود مغاير لوجود الأشياء التى أوشك أن يتجانس معها .

ولأن العمل الفنى وجود بديل مغاير ، ولأنه المجال الذى يقوم الفنان المبدع بالتأثير فيه وتحقيق غايات الإنسان الأصلية على خلاف المجالات والفاعليات الأخرى التى تؤثر مباشرة فى العالم نفسه ، لأنه على هذا النحو ، فلابد أن يلخص الفنان رؤيته الخاصة للعالم ، على نحو ما قدمنا فى الطابع القيمى . ولذلك فإنه يخلق وجوداً يفرض عليه نظاماً معيناً . ولا يعدو أن يكون النظام امتداداً لإرادة الإنسان فى العالم الفعل ، أو إذا شئنا استخدام اصطلاح أرسطو ، فرض الإرادة الإنسانية على « هيولى » الموجودات لمنحها « صورة » جديدة تستجيب للغة الإنسان وترد همومه . وعندما يستقبلها المتذوق يستشعر مذاق الحرية التى تعنى ثراء الإمكانات ، والقدرة على الحياة فى عالم يختلف عما ينوء به من نمطية ورتابة توثقه بإرادة الغير ، بشراً وأشياء . وهو يحس أيضاً بحرية خاصة تتبين فى استقباله للدلالات التى تفيض عن العمل الفنى عبر العلاقة بين دواله ومدلولاتها ؛ فالعمل الفنى ، ككل الفاعليات الإنسانية ، منظومة من العلامات التى تؤدى دلالاتها من خلال العلاقة بين الدال والمدلول لهذه العلامات . غير أن الدال فى العمل الفنى كثيف صفيق لا يشف عن مدلوله الذى اقترن به فى تجارب الحياة المألوفة . كما أن المدلول مراوغ ، لأنه متعدد بقدر تعدد المتلقين . ومن ثم فإن العمل الفنى يفيض بدلالات ماتزال تتضاعف وتتكاثر بمواصلة عرضه ونشره وتداوله بين جماهير المتلقين . وبهذا يمكن تفسير خلود العمل الفنى ؛ لأنه يحيا حيوات كثيرة بما يشع من تفسيرات تختلف باختلاف الاستجابات والحساسيات على مر الزمان وتباين المجتمعات ؛ وذلك بفضل ما يؤدى إليه العمل الفنى عند تلقيه واستعادة إبداعه من « فائض معنى » ، مثلما هو الحال فى « فائض القيمة » للعمل الإنسانى عند « ماركس » ، عندما ينخرط فى إنتاج السلع ويولد فائضاً أكثر مما أنفق فى إنتاج قوة العمل نفسها .

والعلامات التى يستخدمها المبدع تنحرف عن دلالتها فى السياق التداولى الشائع لتؤدى دلالة جديدة فى عالم أو فى وجود جديد من

العلاقات المختلفة عن الواقع العملي المباشر . فهذا الاستخدام المنحرف الذى يطلق عليه أحياناً المجاز أو الاستعارة أو الكناية . . إلخ . ، يؤذن لدى المتلقى بولوج عالم جديد يتنفس فيه عبق النضارة وأجواء الحرية والاقتدار ، لأنه يدرك أن الأشياء ليس لها قيمة ثابتة أو دلالة بعينها ، ولم تعد ضرورات ضاغطة غريبة بقدر ما أصبحت إمكانات فسيحة يمكن أن يغزل منها وينسج ما يشاء . وإذا ما استقر ذلك الانحراف المجازى ، إن أبيح ذلك التعبير ، وتكرر إستعماله ، فإنه يفقد فتنته ، ويغدو مجازاً ميتاً ، وينضم إلى سائر أشياء العالم ، ويصبح علامة من علاماته . فنحن فى الواقع نواجه العالم وقد تجمد فى علامات وإجابات جاهزة وأنماط مستقرة . والفن هو الذى يستعيد الشعور بالجدة والدهشة إزاءه ، ويسترد قدرتنا على إعادة اكتشافه والتعامل معه .

ومن التناوب الخاطف بين الشعور بالواقع والشعور باللا واقع ينقدح شرر المتعة الفنية بين الطرفين ، ويتدفق التيار على نحو ما تعلمنا عن الكهرباء الاستاتيكية ، عندما يقترب القطبان الضدان دون تماس . فكذلك فى متعة العمل الفنى تقترب لدى المتلقى كل الأطراف المتقابلة بحيث تومض المتعة فى إدراك المطلق والنسبى معاً ، والممكن والواقعى ، والعام والخاص ، والتحليل والتركيب ، والماضى والمستقبل ، وتتداخل النتوءات والتجاويف ، فتلتحم أطراف التروس وتدور الحركة ، ويفيض التيار .

— ٦ —

[الحب ، والمرأة ، والشباب]

يتردد الحب فى معظم الآثار الفنية لأنه يعبر عن الطابع التراجيدى للعالم فى علاقة الوجود الإنسانى به ؛ ذلك الطابع الذى ينشأ عما يحسه الإنسان من مقاومة العالم الطبيعى لأسلوب وجود الإنسان القيمى الذى يحاول اقتحامه واحتواءه وتطويعه . فالقيمة الإنسانية غير المحايدة تواجه عالماً محايداً لا شأن له بالإنسان ، وربما يشبه ذلك الطابع التراجيدى ، فى بعض قسماته ، ما يطلق عليه « مالرو » « الوضع الإنسانى » ، وإن اختلفت الزاوية الفلسفية ؛ فهو عنده العيب أو النقص أو الشرخ فى الشخصية الإنسانية وكل ما يرغمنا على إدراك محنتنا الإنسانية ، ويسعى الإنسان إلى الانتصار عليه أو النجاة منه عن طريق الحب أحياناً .

فالحب هو السعى إلى استرداد الطرف الآخر ، لكى يستعيد امتلاكه والاستحواذ عليه . ولا يعنى هذا امتيازاً خاصاً للجنس الأقوى ؛ لأن الجنس الآخر ، كما يقول « برنارد شو » يصنع كما تصنع العنكبوت ؛ تنسج الشباك متربصة بالفريسة ، وتقوم بفعلها الإيجابى كما لو كانت سلبية قعيدة بيتها .

كما يشكل الحب عند « أفلاطون » الجدل الصاعد ـ كأنه شوق ـ إلى الاكتمال . وهو ليس الحب بين الجنسين ، بل شيئاً آخر مصعّداً إلى عالم المثل . وحتى الجنس نفسه يضفى عليه « لورنس » ـ فى أشعاره خاصة ـ دلالة كونية سابغة ، ليس بالدلالة الفرويدية ، وبوجه خاص فى قصيدته « أفعى صقلية » .

والواقع أن الأسلوب الإنسانى ، أى الثقافى ، فى التعامل مع الشئون الفيزيائية والبيولوجية ، هو أسلوب التباعد وإخفاء الأصل . فالحب يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان ، غير أن الإنسان ، خلال عصور متعاقبة ، يحجب هذه النواة بأردية كثيفة ومعاطف ثقيلة ، تبدأ قبلها بالغلالات الرقيقة التى لا تكاد تحجب أصله ، ومايزال يخلع عليه من الثياب الإنسانية حتى قد يبلغ نقيضاً للجنس أحياناً ، ليصير حباً روحياً وتضحية نبيلة . . وهكذا فى كل شئون الحياة ؛ فى الزواج والمسكن والمطعم والمشرب ، والقتال ، والصدام ، وغيرها من نظم تخضع للقيم والقواعد والمعايير التى توشك أن تنفصل بالإنسان المتحضر عن أصوله البيولوجية والفيزيائية بمسافة تنأى به أو تدنو من العالم الطبيعى بقدر تقدم الثقافة أو تخلفها .

والحب هو وسيلة الإنسان للخلود ، لأنه يعنى أصلاً وسيلة التكاثر وإعادة إنتاج النوع . فهو أداة الطبيعة للاستمرار والبقاء . ويتخذ منه الإنسان مرقاة لما هو أعلى من ذلك التخليد البيولوجى ، ليصير قيمة رفيعة تجاوز أصلها البعيد .

وينطوى الحب على أهداف الإنسان فى سعيه إلى قهر الغربة ، أى الفُرقة ، والعزلة بالاندماج الكلى والتضامن الذى لا يتحقق إلا بمعاناة التوتر المستمر ، لأنه حركة بين طرفين .

ويتكشف الطابع التراجيدى فى المسافة أو البعد الذى يحسه الإنسان بين الأمانى والقدرات ؛ بين الغايات والوسائل . وهذه المسافة يشغلها السعى نحو التحقيق ، والشعور المضمر بالإخفاق المحتوم الذى يتبين فى تصاعد الغايات ؛ لأن الغاية الأولى سرعان ما تزول بتحققها ليحل مكانها غاية أخرى ، وهكذا دون توقف ؛ وهو ما يقارب إحدى دلالات بيت « إليوت » المشهور : « بين الرغبة والتحقق يسقط الظل » . فثمة مسافة لا تعْبر قط بين الرغبة والرضا .

هكذا يصبح الحب موضوعاً رئيسياً للفن بوصفه المجْلى الذى يمارس فيه الإنسان محاولاته للتعبير عن هذه المسافة ، والسعى إلى القفز عليها فى إحساس مشبوب بالتوتر أو الشوق نحو الاستكمال والوصال (أى الاندماج والتوحد) ، بل إن عملية الإبداع الفنى ، إذا ما ترخصنا هوناً ما فى محاولة عقد مقارنة ، هى شبيهة بعملية صنع الحب ؛ فإذا كان الإبداع الفنى يبدأ بسحق القوالب الجامدة للمدركات الحسية ليحولها إلى مفرداتها الأصلية ومادتها الأولية (ألفاظ ، ألوان ، أصوات . . .) التى يشرع فى تجميعها فى تفصيلات مختارة تحدث أثراً معيناً بتأليفها معاً ، ثم يصوغ العمل الفنى الذى يمثل واقعاً جديداً ولكنه غير واقعى ، أى وجوداً متوتراً ، وما يلبث المبدع أن يطمئن على إبداعه الذى فرغ منه ؛

فهذا هو ما يوازى ، بقدر معين ، ما يحدث فى صنع الحب الذى يبدأ بالإثارة والمداعبة فى كل تفصيلات الجسد ، ثم يحدث الاتصال الذى يمثل توتراً ممتعاً ، سرعان ما ينتهى بالاسترخاء .

أما الاهتمام بالمرأة بوجه عام فى كل الفنون فلسببين ؛ الأول بوصفها الطرف المستهدف فى الحب ؛ والفنانون ذكور ، ويمكن إهمال نسبة من يشاركهم من النساء اللاتى يتمثلن أيضاً فى أغلب الأحيان قيم الثقافة السائدة التى صاغها الرجال .

والسبب الثانى هو أن المرأة أو الأنثى بوجه عام هى أصل الطبيعة وعلامة الخصوبة والعطاء ؛ وتسرى هذه الدلالة الأم فى كل تضاعيف الثقافة الإنسانية ورواسبها الموروثة .

وللمرأة دوران : دور ثقافى ، تشغل فيه مرتبة التابع الخاضع ؛ ودور طبيعى تحتل فيه منزلة الأصل والأرومة .

والفنان لا يعكس تماماً أدوار الثقافة المفروضة وإن كان يتأثر بها ، ولكنه فى كثير من الأحيان يعبر عما يتوق إلى استعادته من الأصل الذى قولبته الثقافة وجمدته . فهذا هو ما يسبغ عليه طابع النضارة والبراءة الباكرة .

وبالأسلوب الثقافى المعهود انتقلت انفعالات الحب إلى موضوعات تنتسب إلى مجالات أخرى ، بكل ما تتضمن من مشاعر الانتصار والانكسار ، والنجاح والإخفاق ، والصراع والحسد ، والانتقام والشفقة والحنان إلى آخر كل ضروب الانفعالات ، ولكن محمولة على ناقلات إنسانية غير الحب بمعناه المعروف .

ويبقى تفسير الإلحاح على تجارب الشباب ، فمعظم أبطال الأعمال الفنية من الشباب ، فتية وفتيات .

أولاً : لأن مرحلة الشباب هى التى تتجلى فيها تجارب الحب وانفعالاته جميعاً .

وثانياً ، وهو الأهم ، لأن مرحلة الشباب هى التى يبرز فيها بصورة ساطعة وضع الإنسان إزاء العالم بكل تحدياته ، حيث الإمكانات المتفتحة بغير حدود ، والأحلام البعيدة ، والغايات الطامحة الكثيرة ، والرغبة النهمة فى الامتلاك ، والاقتدار على المقاومة والتمرد ، والنزوع إلى الرفض ... وهذه جميعاً هى ما يتمثلها الفن ، بدرجة أو بأخرى ، عندما يطرح بديلاً لهذا العالم يضمر قدراً من الرفض له لأنه لا يحاكيه ، بل يستخدم مادته الخام ليصنع منها أعماله التى هى وجود جديد ، وحضور يفرض نفسه بغزارته الخاصة ونضارته ، وليس محاكاة أو تمثيلاً ، وإلا لكانت اللوحة المصورة نافذة نطل منها على العالم المألوف ، ولأصبحت متاحف الشمع أولى متاحف النحت .



طاقة العدوان

وحركية الإبداع

يحيى الرخاوى

تتكون هذه الدراسة من جزئين :

الجزء الأول يمثل بداية المدخل إلى هذه القضية كما ظهر فى محاولة باكرة منذ عشر سنوات (ولسوف أعرضه بأقل قدر من التعديل) ، حيث يقدم هذا المدخل أطروحة عن طبيعة العدوان وجوهر الإبداع ، تقول إن العدوان غير العدوانية ، وأنه بوصفه غريزة إيجابية لحفظ الفرد والنوع ، لم يعد له مخرج مشروع أو متنفس مناسب ينطلق فيه لصالح مسيرة الإنسان المعاصر . كذلك يؤكد هذا الجزء أن أعمق أنواع الإبداع ، الذى سمى هنا باسم الإبداع الخالقى ، هو القادر على استيعاب طاقة غريزة العدوان الإيجابية ، التى تطورت لتتخطى حفظ الفرد والنوع إلى الارتقاء بالإنسان إلى ما يميزه بوصفه إنساناً[1] .

أما الجزء الثانى فهو ينقسم إلى هامش متوسط يحاول تقديم تحفظين ، ثم إشارة إلى التطبيقات الباكرة ، ومتابعاتها ، كما يضيف ملاحظات نقدية من محاولات لاحقة توضح حدود القضية ، وتمنع الخلط بين طاقة العدوان إذ يستوعبها الإبداع الخالقى بوجه خاص ، وحضور العدوان فى محتوى العمل الأدبى أو سمات المبدع شخصياً ، وأخيراً يشير إلى إسهامات الكاتب اللاحقة فى قضية الإبداع ، وكيف بدا ذلك مناقضاً لبعض معطيات هذه الدراسة . ثم ينتهى هذا الجزء بمحاولة توفيق لعلها تحل التناقض .

الجزء الأول

العدوان والإبداع

يمر إنسان عالمنا المعاصر بأخطر مراحل تطوره ؛ فقد ملك من وسائل الدمار ما لا يبدو للوهلة الأولى أنه قادر على السيطرة عليه ؛ ولابد أن هناك قانوناً ــ لا نعرفه فى الأغلب ــ يقوم بالمحافظة على استمرار الحياة على الأرض حتى الآن ، على الرغم من كل القوة المدمرة التى يملكها من لا يستعمل بقية خلايا مخه . ذلك بأن طريقة تفكير الساسة على الجانبين ، وسلوكهم الشخصى الدال على وفرة الدفاعات (الميكانزمات) التى تتحكم فيهم دون وعى منهم ، لا تُطمئن الشخص العادى بأبسط حسابات المنطق السليم . ناهيك عن العالم اليقظ .

وواجب العلماء ــ إذن ــ هو البحث عن هذا القانون الخفى ، إن كان موجوداً أصلاً ، ثم تقويم فاعليته واستثماره ، وتطويره إن احتاج الأمر . فإذا ثبت أن الحياة مستمرة بالصدفة ، أى أنه ليس ثمة قانون خفى أو ظاهر أصبح الواجب أكثر إلحاحاً فى البحث عن

إنشاء ذلك القانون الذى يساعد فى استمرارها بوعى لائق ، ومسئولية مناسبة وحساب علمى قويم ، وفاء بأمانة ما نتمتع به من خلايا مخية رائعة .

ومن أولى المناطق بالتنقيب فيها لتحديد طبيعة مخاطر الدمار الذى يتعرض له الإنسان بجرعات متزايدة ، المنطقة التى تتعلق بغريزة حيوية أساسية ، هى غريزة « العدوان » ؛ ذلك لأنها تمثل القوة التى إذا عجزنا عن دراسة قوانينها وتوجيه مسارها ، قد تنطلق — وهى تملك كل أدوات الدمار الجاهزة حالياً — فتقضى على البشر بلا تردد . وقد تقضى هذه الغريزة على الحياة كلها بلا وعى ، خصوصاً أن الإنسان — كما يقول تينبرجن أولدنر — لم ينم لديه — دون كثير من الحيوان — جهاز للضبط والتوازن والتحكم فى نزعاته العدوانية ، وأن هذا النقص لديه قد يكون مسئولاً عن تماديه فى الفعل العدوانى إلى أقصى نهايته وهى القتل .

كذلك فقد ذهب لورنز إلى أن الإنسان — دون كثير من أنواع الحيوان المفترسة — ليس لديه كف غريزية للقتل ، على أساس أنه لا يملك جوارح قاتلة (مخالب وأنياباً) ؛ فهو ليس فى حاجة إلى هذه الكف الغريزية ؛ الأمر الذى لا يمكن التسليم به بهذه البساطة .

ثم إننا نضيف هنا أن الإنسان هو الحيوان القادر على قتل بشر من جنسه

(أ) لا يعرفهم « شخصياً » .
(ب) وعن بعد دون أن يراهم ،
(جـ) وفى مجموعات ، بل لقد أصبح هذا الفعل الشائن فى ذاته من المنجزات الجديرة بالفخر ، على نحو ما يقول روبرت جاى ليفتون :

« . . . إن كمية القتل قد أصبحت مقياس الإنجاز » .

وفى ظل هذه الظروف ، فإن مصيبة الدمار الفنائى قد باتت شديدة القرب ، بحيث لو حدثت هذه المصيبة فقد تكون إثباتاً مروعاً لزعم قائل : إن التركيب الإنسانى فيه ما يشير إلى خطأ تطورى[2] ، لا يمكن أن يستمر ما لم يعدل . ولا يمكن أن ننساق وراء هذه المخاوف الانطباعية فى تشاؤم عدمى غبى ، ولكننا أيضاً لا يمكننا أن ننكرها اعتباطاً ، لمجرد أنها بعيدة الاحتمال .

ونبدأ البحث بتساؤلات محددة ، نحاول من خلال الإجابة عنها أن نحدد أبعاد المشكلة وإمكان الخروج منها :

١ — هل العدوان غريزة أصيلة لها صور تعبيرية مختلفة مع اختلاف الأزمان والأجناس ، أم أن العدوان مجرد سلوك مكتسب طارىء ، نتوقع له أن يزول بزوال دواعيه ؟

٢ — ما وظيفة العدوان البقائية ، وما فرص التعبير عنه فى حياتنا المعاصرة ، مقارنة — على وجه الخصوص — بغريزة الجنس التى تتعلق أساساً ببقاء النوع ؟

٣ — ما احتمالات الموقف لمواجهة هذه الطاقة الغريزية تعليماً ، أو ترويضاً ، أو تحويراً ، أو إدماجاً ؟

محاولة تعريف مبدئى

لا يمكن التسليم ابتداء بأن هذا اللفظ (العدوان) يحوى مضموناً مفتقاً متفقاً عليه بالقدر الذى يُطمئن لتناوله تفصيلاً ؛ فالتعريف السلوكى يصوغه « تينبرجن » كالتالى :

« العدوان — بالنظر إلى السلوك الفعلى — يتضمن الإقدام تجاه خصم . وإذا كان فى متناوله فإنه يتضمن دفعه بعيداً وإصابته ببعض الأضرار بشكل ما ، أو على الأقل إرغامه بمؤثرات تكفى لإخضاعه » .

ونلاحظ هنا ، منذ البداية ، ذلك التحفظ الذى وضعه تينبرجن ، من حيث تحديد التعريف بنص اعتراضى (أساسى حتماً) بقوله « بالنظر إلى السلوك الفعلى » . ذلك أن الخلط بين السلوك الفعلى (الذى سنسميه بهذه الصورة عدوانية aggressivity ، تمييزاً له عن العدوان aggression) ، والموقف التهيئى دون فعل ظاهر ، ثم بين هذا وذاك وبين غريزة العدوان فى كمونها ونشاطها — هذا الخلط هو الذى يترتب عليه إغفال الأصل ، ومن ثم مضاعفات الجهل والتشويه ؟

ولتوضيح قصور مثل هذا التعريف المؤكِّد للإقدام والإضرار دون غيرهما نطرح بعض التساؤلات ، مثل :

هل يمكن أن نقسم سلوكى الكر والفر ، بوصفهما سلوكين متضادين ظاهراً ، ونقصر كلمة العدوان على سلوك الكر fight دون سلوك الفر flight ، على الرغم من أنه يصاحبهما المتغيرات الفسيولوجية نفسها (مثل زيادة نشاط الجهاز العصبى السمبثاوى) ، كما أن سلوك الفرد قد يكون تمهيداً لسلوك الكر أو جزءاً منه أو تناوباً معه لتحقيق الغرض نفسه ؟

وهل يمكن أن تتناسى صور العدوان السلبى : بالانسحاب أو الإلغاء أو المحو . . ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة كلها هى حتماً بالنفى ، ومن ثم فالمراجعة واجبة .

وعلى ذلك لابد من المغامرة ، ابتداء بعرض تعريف مبدئى نأمل به أن نفتح مدخلاً إلى سبر غور هذه الظاهرة ، ونقترح لذلك :

« العدوان هو الدافع أو السلوك (أو كلاهما) الذى يهدف إلى الحفاظ على الفرد — وجوداً وذاتاً — على حساب الآخر (من غير النوع عادة[3] أو من النوع نفسه ، مؤقتاً) . وهو يشمل فى صورته البدائية : السلوك المقاتل المهاجم حتى الطرد أو القتل ، ويتحور — مسلكاً وموضوعاً — بتحور مراحل نمو الفرد والمجتمع جميعاً » .

ولن أبدأ بالدفاع عن هذا التعريف ؛ لأنه فى واقع الأمر غاية هذا البحث أكثر منه مسلمة ابتدائية .

نظرية الغرائز :
موقعها الآن

أصاب الغرور الإنسانى « نظرية الغرائز » فى مقتل دون وجه حق ، فقد ثارت نزعة مضادة ضد نظرية الغرائز ، وخاصة بعد مغالاة ماكدوجال فى تقديمها وتقسيمها . وقد توالت الضربات على نظرية الغرائز هذه من مصدرين أساسيين : الاتجاه السلوكى من ناحية ؛ والاتجاه الاجتماعى من ناحية أخرى . وفرويد نفسه لم يستطع أن يمتد تأثير موقفه بالنسبة لغريزة الجنس أساساً إلى ما يسمح بالدفاع المناسب(٤) ، فقد هوجم من خصومه ، ونقد من أتباعه ــ للسبب نفسه ــ على حد سواء . ذلك أن كثيراً من الفرويديين المحدثين قد هاجوا بيولوجيته لحساب ما أسموه نظرية العلاقة بالموضوع أو العلاقات البينشخصية ، فى حين أن السلوكيين قد ركزوا على التعلم ونظرياته وآثاره فى إحداث المرض وإزالته على حد سواء ، مستبعدين بإصرار أى غرائز ثابتة ، أو جاهزة ، أو موروثة (من حيث التفصيلات على الأقل) . وبرغم زعم الإنسانيين بجذور خير الإنسان البيولوجية (الشبغـريزيـة Instinctoid) ، فإن لغتهم الأقرب إلى « الشعر الحالم » لم تدعم نظرية الغرائز بقدر ما غيمت الجو حولها ، الأمر الذى ازداد تفاقماً من جراء النظريات المابعد ــ شخصية Transpersonal ، مما يمكن أن أسميه « علم النفس الفوقى » . ذلك أن هذه النظريات أفرطت فى التجاوزية الغائية حتى كادت تنفصل عن جذورها البيولوجية الغريزية .

وخلاصة القول : إن مواقف اتجاهات علم النفس المعاصر فى أغلبها لم تدعم نظرية الغرائز بقدر ما حطت من قدرها وأهملتها ، وحتى غريزة الجنس نفسها (وهى أظهر وألمع من العدوان) كما هى ، أو كما قدمها فرويد ، أو كما تناولها تلاميذه ، لم تحظ بالاستيعاب البيولوجى المناسب ، بل لعل بعض المشتغلين بالتحليل النفسى قد أساء إليها ، وعمق من تشويهها ؛ إذ يبدو أن الإفراط فى الحديث قد استبدل بكبتها (فيما هو « خُلُق ») أن يعقلنها (فيما هو نظرية) ، حتى ليمكن أن نأخذ قول لورانس مأخذ الجد، إذ يقول . . . « إن تناول فرويد للعمليات الغريزية فى الإنسان كان محمَلاً بثقل الشعور بالذات لدرجة خليقة بأن تكتفى بإعلان الميل الشبقى بعيداً عن (فعل) الحياة ، حتى أطاح باحتمال أن يحقق الإنسان براءته التلقائية ، وانبعاثه الخلاق بحق » . ثم يمضى فيقول « . . . إن نظرية التحليل النفسى قد أعِدت لتصيبنا بحالة من « الجنس فى الرأس » Sex in the head (الدماغ) ، ولا أحسب أن هذا هو المكان اللائق به » . إذن ، فلا فرويد ــ بكل حماسته للغرائز (ممثلة فى الغريزة الجنسية بالذات) ــ ولا أتباعه ، ولا معارضوه ولا مهاجموه ، قد استطاعوا أن ينقذوا نظرية الغرائز من الهجوم الساحق عليها . ولعل العكس تماماً هو الذى حدث ؛ ففرويد قد عقلنها ومهاجموه قد أنكروها ، وأغلب أتباعه المحدثين قد أهملوها .

وأعتقد أن المبرر وراء هذه المحاولات كلها هو مبرر أخلاقى آمل على مستوى ما من لا شعور هؤلاء المفكرين ، بمعنى أنهم تصوروا أن التسليم بوجود غريزة مسبقة (أى غريزة كانت) يبدو تقييداً لحركة تطور الإنسان بشكل أو بآخر ؛ إذ كيف نأمل ــ إذن ــ من وجهة النظر هذه أن نغير غريزة صفتها كذا وكيت حالة كوننا نتغير . والنتيجة المنطقية والاستسهالية لهذه المسلمة الخطأ هو أن ننكر الغريزة ابتداء ، أو ــ على الأقل ــ أن نتنكر لها ، متصورين أننا بذلك نفتح الآفاق ؛ إذ يحدونا الأمل أن يحل التغير البيئى والتطور الثقافى محل التغيير البيولوجى المحال .

وقد دعم هذا المبرر الأخلاقى موقف الدارونيين المحدثين وعلماء الوراثة معاً (فايسمان ومندل أساساً) بتأكيدهم أن وراثة العادات المكتسبة من المحال .

وبرغم كل ذلك فإن الغرائز ، مثلها مثل أى حقيقة صعبة ، لا تختفى بالإجماع على تخطيها أو الخوف منها ، أو نتيجة العجز عن تفسير مظاهرها السلوكية فى الوجود الإنسانى المعقد ، فكان لابد من إعادة النظر فيها من مدخل آخر . ومن عجب أن يكون هذا المدخل الجديد هو من علم الإثولوجى Ethology وبواسطة علماء الحيوان Zoologists أساساً ، وكان لإسهام لورنز وتينبرجن فى دراسة ظواهر مثل البصم Imprinting والطاقة الخاصة الفعالة Action specific energy وإزاحة النشاط Displacement of activity ، كان لذلك كله أكبر الأثر فى فتح ملفات نظرية الغرائز بشجاعة مضاعفة ، وكذلك إعادة النظر فى آراء الدارونيين المحدثين ، وخاصة بعد تلاحق الأبحاث الخاصة بالتأكيد على إمكان وراثة العادات المكتسبة .

العدوان غريزة أم اكتساب :

والآن بعد احتمال إحياء نظرية الغرائز ، وترجيح وراثة العادات المكتسبة ، يمكن أن ننتقل لمناقشة الرأيين المتقابلين إزاء طبيعة العدوان للإجابة عن السؤال الأول الذى طرحه هذا البحث .

ويمثل لورنز الرأى الأول القائل بأن العدوان دافع أولى (غريزة) ، ويؤيده فى ذلك تينبرجن (برغم اختلافهما فى تفصيلات أخرى) ؛ إذ يقول الأخير عن الأول ، معترضاً جزئياً « . . . إن لورنز يفترض أن العدوان هو دافع أولى موروث ، وإنه ، مثله مثل الدوافع الأولية ــ فى تصوره ــ يسعى إلى الإطلاق (الإشباع) » .

ويمثل الرأى الآخر مونتاجو ؛ إذ يعارض فى مناقشته مقولة تينبرجن ، منكراً أن يكون العدوان غريزة ، ويعدد ــ إثباتاً لرأيه هذا ــ أجناساً وقبائل مثل الإسكيمو(٥) والاستراليين البدائيين الذين لا يحارب بعضهم بعضاً ، وينتهى بالتساؤل التقريرى قائلاً « ألا يجوز أن الرغبة فى القتال هى شكل من أشكال السلوك المكتسبة »(٦) .

ولا سبيل إلى الفصل فى هذا الموقف دون التعرض للموقف الأخلاقى السابق الذكر ، الذى يبرر الهجوم على نظرية الغرائز

بعامة ، ونظرية العدوان بما هو غريزة بشكل أكثر تحديداً (يسوغه ولا يؤكده بالضرورة) .

وللخروج من هذا المأزق لابد أن نستعيد موقع البصم وعلاقته بالغرائز على الوجه التالى :

« إنه لا مفر من حسبان الغرائز سلوكاً مطبوعاً imprinted ، حتى على فرض أنه كان مكتسباً فى يوم من الأيام ؛ فقد أصبح بلغة علمية أخرى : غريزة تورث ؛ ذلك لأن التعلم بالبصم (دون التعلم الشرطى) يختص بالسلوك اللازم للبقاء فى مرحلة ما . وقد كان السلوك العدوانى من ألزم أنواع السلوك للبقاء فى معظم مراحل التاريخ الحيوى » .

وحتى على أساس ما ذهب إليه إريك فروم ، معتمداً على آخرين ، فى أن العدوان قد اكتسب اكتساباً لاحقاً فى العصر الحجرى الحديث ، مع تغير الإنسان من كائن صائد جامع إلى كائن منتج خازن مع بداية الزراعة (حوالى تسعين قرناً قبل الميلاد) — فإن مرورآلاف السنين ومتطلبات الوضع الجديد للإنسان بوصفه منتجا منافساً لا يمكن أن نعده مجرد اكتساب ، دون افتراض تغلغل الغريزة الجديدة بما هى كيان مطبوع لابد أن يؤخذ مأخذاً بيولوجيًا جِبِلِّيًا فى تخطيطنا لاستيعابها (وهكذا يكاد يصدق قول هربرت سبنسر : إن عادات اليوم هى غرائز المستقبل) .

من ذلك كله ، فإن بداية هذا المبحث تقول :

إنه لامفر من إعادة النظر فى العدوان بوصفه دافعاً بعيد الغور شديد الأثر . ولا ينبغى أن نتصور انتفاء النفع من هذا الاقتراب الأمين لمجرد أن المسألة أصبحت غريزية حيوانية أصلا ، قائلين مع وليام كورنينج « . . وما النفع المنتظر إذاكان تحت السطح رائحة بيولوجية كريهة ؟ »[٧] وإنما علينا أن نتذكر أن إنكار الحقائق ادعاء أو استسهالاً يزيد من عجزنا عن التحكم فى الجانب السلبى منها .

وظيفة العدوان وفرص التعبير عنه :

وقد آن الأوان بعد هذه المقدمة أن نصوغ الموقف الواقعى من العدوان على الوجه التالى :

١ — إن العدوان قد حفظ أجناساً[٨] بأكملها فى صراعها ضد أجناس أخرى ، وذلك فى الوقت الذى كان قانون « البقاء للأقوى » هو السائد .

٢ — إن سيطرة الذكر الأقوى على قطيع الإناث ، واستبعاد الذكر الأضعف ، قد ضمن البقاء للسلالة الأقوى ، نتيجة استبعاد الذكر الأضعف من القطيع بالعدوان الذى ينتهى بالقتل أو بالطرد أو بالإذعان .

٣ — إن العدوان يعد جزءاً مُتَضَمَّناً فى كل الوسائل المسئولة عن الحياة ، بل عن تطويرها[٩] .

٤ — إن العدوان يحدد معالم الذات[١٠] ؛ فالذات إذ تنفصل عن الآخرين فى الولادة النفسية فى المراهقة خاصة ، وفى أزمات النمو كلها ، إنما تحقق ذلك بأن يضطر الفرد أن يدفع الآخر (الدعامة السابقة) فى عملية الانسلاخ منه ، تحديداً لذاته الخاصة . وهذا ما ذهب إليه مؤلف هذا البحث فى دراسة سابقة[١١] ، إذ يقول : « إذا كان الحيوان يحافظ على وجوده بما هو كيان فيزيائى بالعدوان ، فإن الإنسان يحافظ على وجوده بما هو كيان مستقل واع (أى على فرديته) بالعدوان كذلك ؛ ففى حين يستعمل الحيوان عدوانيته ضد احتمال افتراسه (ولافتراس الآخرين كذلك) ، فإن الإنسان يستعمل عدوانيته ضد احتمال سحق ذاته وسط الآخرين » .

وكل هذه الجوانب المهمة فى وظيفة العدوان لابد أن تؤكد ضرورة إعادة النظر ، فيما ذهب إليه فرويد (على الأقل فى البداية) من استقطاب الجنس فى مقابل العدوان على أساس ترادف العدوان Aggression مع التحطيم Destructiveness لدرجة جعلته يرادف بعد ذلك بين العدوان (التحطيم) وما أسماه غريزة الموت Thanatos[١٢] .

فرص التعبير عن غريزة العدوان فى السلوك الإنسانى المعاصر :

فإذا قبلنا فرض أن العدوان غريزة بهذه القوة ، وأنها ضرورية للحفاظ على الحياة والذات بوصفها خطوة سابقة لـ (ومتبادلة مع) غريزة الجنس (وليست نقيضة له كما صورها فرويد فى أوسط أعماله ، متبعاً النظرة الاستقطابية التى غمرت فكره) ، فما المظاهر المعاصرة الإيجابية المباشرة والمحَوَّرة التى تظهر فيها غريزة العدوان بالمقارنة بغريزة الجنس ؟

وبما أن غريزة الجنس قد نالت من الانتباه والدراسة ما جعلها تكاد تكون الممثلة للغرائز جميعاً ، فضلاً عن أنها كانت ومازالت بؤرة لتفكير التحليل النفسى ، فإن المنطق يقتضى أن نراجع فرص غريزة الجنس فى التعبير المباشر وغير المباشر فى سلوك الإنسان المعاصر ، ثم نقارن ذلك فيما بعد بغريزة العدوان :

١ — الجنس يجد مخرجاً شرعيًا واجتماعيًا ودينيًا مباشراً فى الزواج (قبل فرويد وبعد بداهة !!) .

٢ — الجنس يجد مخرجاً اجتماعيًا (ومدنيًا أحياناً) فى صورة العلاقات التلقائية قبل منظمات الأسرة وخارجها فى كثير من المجتمعات شديدة البدائية والمتقدمة على حد سواء .

٣ — الحديث عن الميل الجنسى بما يحمل من فرص التنفيث والإرضاء الجزئى يعد حديثاً مقبولاً ومحبباً ، وأحياناً فخراً وزهواً ، فى الإطار أو المجال الذى يحدده كل فرد لنفسه ؛ فمن المألوف السهل أن يتحدث الرجل عن رغبته الجنسية ، سواء تحققت أو لم تتحقق ، أوحتى قدرته الجنسية . وبدرجة أقل تفعل المرأة الشىء نفسه ولو بين قريناتها .

٤ — الجنس قد طغى بقدر ملحوظ تقريباً فى صورته المحورة فى كثير من الأعمال الأدبية والفنية ، بل فى بعض مظاهر التدين (العشق الإلهى والغزل فى الأنبياء والأولياء . . . إلخ) .

٥ — ومصاحباً لذلك ، أونتيجة له (جزئيًا) ، فإن الجنس قد يجد بسهولة مخرجاً مناسباً ومتواتراً فى الخيالات والأحلام على حد سواء .

والآن هل للعدوان هذه الفرص نفسها للتعبير المباشر أو غير المباشر ؟

الإجابة بالنفى ، وتفصيل ذلك :

١ — إنه لا توجد صورة اجتماعية أو شرعية يمارس فيها الإنسان المعاصر عدوانه على أخيه الإنسان بشكل مباشر ومعترف به ، اللهم إلا فى بعض أنواع الرياضة البدنية الالتحامية (فى المصارعة والملاكمة مثلاً) التى أخذت فى الانزواء هى كذلك تحت الرفض المتزايد لها .

٢ — لا يوجد أى تقدير أو تقبل طبيعى يسمح للفرد بالحديث عن رغباته العدوانية أو ميوله العدوانية ، بغض النظر عما إذا كانت هذه الرغبات قابلة للتنفيذ أم لا ، فى حين أن ذلك مقبول بالنسبة للجنس بترحيب خاص كما ذكرنا .

٣ — لا توجد صور أدبية أو فنية تعلى من قدر العدوان ، اللهم إلا صور البطولة (والفتونة) التى تعلى من قدر صورة عدوانية من جانب واحد دون الآخر لا محالة .

٤ — يبدو أن كل هذا القهر والكبت الساحقين قد أثرا حتى على الأحلام والخيالات ؛ فمن واقع خبرتى الكلينيكية يندر أن يحكى لى مريض — أوخلافه — عن أحلام (أو خيالات) القتل أو حتى القتال ، وإنما الذى يظهر أكثر فى هذا السبيل — من خلال خبرتى — هى أحلام المطاردة والاضطهاد أساساً .

وبعد ،

فإذا كانت غريزة العدوان بصورتها المباشرة هذه لا تجد الفرصة للتعبير عن نفسها بشكل مباشر مقبول[١٣] ، فهل يوجد شكل مقبول — ولو غير مباشر — يحقق التعبير عن غريزة العدوان بأى صورة محورة ؟

والجواب أنه بالنظر الأعمق يمكن أن نستنتج خطوطاً عامة تبدو كأنها تؤدى هذا الغرض تماماً ، ومنها :

١ — التنافس الدراسى والأكاديمى[١٤] .

٢ — التنافس الرياضى (الذى يشمل الرياضات الالتحامية فى المصارعة والملاكمة ويتخطاها) .

٣ — السيطرةالطبقية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

وعلى كل حال ، فقد اتجهت التربية الحديثة ، ومحاولات المساواة الممكنة وغير الممكنة فى تغيير القيم إزاء فكرة التنافس أصلا ، حتى كاد أن يصبح التنافس غير كاف لامتصاص طاقة العدوان ، فضلاً عن احتمال الضرر . أما التنافس الرياضى فإنه لا يشمل إلا نسبة ضئيلة من الناس ، بالإضافة إلى الترويض المستمر للعدوان المغلف به فى شكل تنمية ما يسمّى بالروح الرياضية .

وأخيراً فإن السيطرة الطبقية قد أصبحت تتم فى الخفاء وبأساليب سرّية مغلفة ، أو بشعارات أخلاقية أودينية أو إيديولوجية مناسبة .

إذن ، فالأمر يبدو كأنه لا يوجد فعلاً فى عالمنا المعاصر أى فرصة حقيقية لإطلاق غريزة العدوان ، ولا للتنفيس عنها أو حتى لمجرد الاعتراف بها على مستوى العقل ، وكأنما يمكننا إعلان أن درجة الكبت والمنع والإنكار لغريزة العدوان قد وصلت — بإجماع تقريباً — إلى أضعاف ما أزعج فرويد بالنسبة لغريزة الجنس وآثارها .

وإذا كان ما لحق من كبت بغريزة الجنس إنما تظهر آثاره السلبية فى مجال المرض النفسى أساساً ، كما يقول فرويد ، فإن كبت غريزة العدوان قد يظهر فى مجال الأمراض الأخطر ، ثم هو يتعدّى الفرد إلى ما هو أخطر على الجماعة الإنسانية كافة .

ويمكن استقصاء بعض جوانب النتيجة الطبيعية لكبت العدوان كما يلى :

أولاً : تراكمت هذه الغريزة بما هى طاقة مقهورة تستنزف الطاقة البشرية فى محاولة إبقائها فى حالة كامنة خفية .

ثانياً : استعار العدوان مظاهر غرائز أخرى للتعبير عن نفسه ، مثل غرائز الجنس ، والجوع (الالتهام الغذائى) ، والتملك ؛ بمعنى أن السلوك الجنسى — مثلاً — قد أصبح فى بعض الأحيان تعبيراً عن العدوان برغم مظهره الجنسى ، وكذلك سلوك الشبع إذا زاد عن حاجة دافع الجوع أصبح يعبر عن عدوان على الذات والآخرين معاً ، ثم سلوك التخزين Hoarding (باعتبار أن التخزين دافع أولى) قد أصبح يعبر عن عدوان على الآخرين أساساً ، ولا يخلو من عدوان على الذات ضمناً .

ثالثاً : أسقطت ظاهرة العدوان فى أشكال فنية تسمح بالتقمص ، على نحو أدى إلى انتشار أفلام العنف والإجرام والكاراتيه وما إليها .

رابعاً : انفجرت العدوانية بين الحين والحين فى شكل حروب محلية أو عالمية لا تساير منطق العصر ولا ثورة التوصيل ولا ثورة المواصلات .

خامساً : تفجرت الصراعات الطبقية بكل ما تحمل من حقد وانتقام واستغلال من كل جانب للآخر : الأعلى للأدنى والأدنى للأعلى (إذا أخذنا فى الحسبان الوجه السلبى لديالكتيك « العبد والسيد » عند هيجل) .

وهذان الشكلان الأخيران بخاصة قد حملا ـ ويحملان ـ من المخاطر ما لا يمكن للعلم أن يقف إزاءه متفرجاً ، فضلاً عن أن يكتفى بتجهيز وسائل الدمار المتزايد له .

وهذه الصور ليست شاملة لمظاهر عدوانية أخرى ، تختلف فى ظاهرها السلوكى باختلاف الأفراد ، مثل الهجاء ، والسخرية ، والتخل (تحت شعار : أنت حرمثلاً) ، والرقة المتفرجة ، وغيرها ، مما لا مجال لتفصيله هنا ، فضلاً عن الجريمة ، وبخاصة جرائم العنف .

الأهمية البقائية للعدوان والمسارات المحتملة بين التعليم والإعلاء والتطور الأرقى :

وها نحن الآن نقترب من محور القضية :

فإذا كان العدوان بهذه القوة وهذا الإلحاح ، ولم يكن له فى الوقت نفسه إلا أقل قدر من فرص التعبير الإيجابى والمسار البنّاء ، ثم كانت صوره المحورة والخفية المهددة من أخطر ما يمكن تصوره على مسيرة الإنسان بعامة ، فما هو الموقف العلمى المسئول تجاه هذا كله ؟

لابد أن نعود لنستلهم الحيوان ونسأله عما فعل مما عجزنا عنه نحن بورطتنا المرعبة ، فنجد أن العدوان فى داخل النوع نفسه Intraspecies هو أمر شديد الخطر على نوع بذاته ، بحيث حاول أغلب أنواع الحيوان تحقيق غايته دون ممارسته إلى نهايته وهى القتل . وقد أثار إريك فروم تساؤلاً مزعجاً يقول : هل الإنسان نوع واحد ؟ حيث عرض احتمال أنه نظراً لاختلاف اللغات والألوان والأوطان ، فإنه قد يكون استقبالنا لبعضنا البعض قد وصل إلى حسباننا أجناساً متعددة ، لا جنساً واحداً . وأقول إن هذا الاحتمال يجيب جزئيّاً عن وجه الغرابة فى أن يتصف الإنسان دون الحيوان الأدنى بصفات تبدو غبية بيولوجيا ؛ إذ هى مهددة لجنسه بشكل خطير[١٥] .

وقد حذقت أنواع الحيوان ـ فيما بين أفراد نوعها ـ لعبة الإنذارات والتهديد (الحرب الباردة) بدرجة أعفتها من القتال الفعلى أساساً ، فضلاً عن القتل . . وقد درس علماء الحيوان وعلماء الإثولوجى هذه الإنذارات ، وتمنى المهتمون بالأمر (من الإثولوجيين خاصة) أن يحذق الإنسان مثل هذه الإنذارات ، وأن يتعلم ترويض العدوان لإحلال التهديد محل القتل ، وإن كان هذا التمنى قد حفت به باستمرار شكوك الإعاقة والمخاوف من أن يكون الترويض محالاً فى زمن مناسب ، مع احتمالات أن تسبق القدرة القتالية التعليم الكافى فينتهى العالم . واقترح آخرون إعادة توجيه مسار العدوان ، حتى ضربوا مثلاً سطحيّاً لذلك ، وهو الضرب بقبضة اليد على المائدة بدلاً من ضرب الخصم ، وشبه بعضهم توجيه المسار هذا بعملية التسامى (أو الإعلاء) التى قال بها فرويد بالنسبة للجنس . ولكن الإعلاء ـ أمل هؤلاء الباحثين ـ لا يمكن أن يُقبل إلا بوصفه مرحلة من مراحل النمو ، وإلا فالانشقاق الإنسانى حتم ، وإعاقة التطور مضاعفة من المحال تصور استمرارها ، وحتى فرويد الذى أعلى من شأن « التسامى » ، قد هوجم بشدة لما لحق الغرائز على يديه أو لدى أتباعه من عقلنة مشوهة كما ذكرنا .

أما الأمل فى التعليم بما هو حل ترويضى ، فلابد من تذكر أن التعليم بالبصم ، وهو الأساس المفترض لغريزة العدوان بقيمتها البقائية ، لا يزول عن طريق التعليم بالتلقين أو بالربط الشرطى ، لكنه قد يختفى ، ويمكن أن يحول ظاهريّاً .

ولذلك فينبغى ألا نأمل كثيراً فى الحل الأمثل عن طريق التدريب على عادات جديدة حسنة المظهر ، دون النظر إلى تحوير استيعاب الدافع الغريزى الأصيل .

ومما يدل على تواضع هذه الآمال التى تهدف كلها إلى القضاء على العدوان بالإبدال أساساً ـ بل على خطئها ـ مدى تسطيح ما تصوره « تينبرجن » قائلاً : « وعلينا نحن العلماء ـ على الأقل ـ أن نتسامى بعدواننا بأن نهاجم العدو فى داخلنا . . . . . . أى أنفسنا غير المعروفة لنا » .

ومع التسامح تجاه هذه التمنيات الطيبة !!! ، والحذر من أن ينقلب الإنسان على نفسه لمجرد الخوف من الاعتراف بالحقيقة ، والإخفاق فى توجيه الطاقة ـ مع هذا وذاك فإننا نجد فى مجالى علم النفس والطب النفسى صوراً لمضاعفات هذا الحل البادى السلامة ، على نحو يؤدى إلى الانشقاق على الذات ، وتشويه الفطرة .

وأول ما ينبغى تذكره هو إدراك حجم ما وقع فيه فرويد (أو أتباعه ومفسروه) ـ مع حسن نيته وسلامة بداياته ـ من عجز عن عرض الحل المناسب لتناول الغرائز حين أعطى للعقلنة والتسامى أكثر من حقهما ؛ الأمر الذى أثار اعتراضات عنيفة (مثل اعتراضات لورانس فى سخرية أدبية قاسية ، أو رايخ فى شطحات علمية عملاقة ، أو ماركيوز فى توفيق اجتماعى سياسى مغر . . أو غيرهم) ، ولكن علينا فى الوقت نفسه أن نحذر من أن ننساق وراء هذه الاعتراضات الحماسية حتى لا نجد أنفسنا أمام الزعم الشاعرى القائل مع جان جاك روسو بالعودة إلى الطبيعة[١٦] . ومع التسليم بأن منظر هذه الدعوة الفنى والرمزى شديد الجمال والجاذبية ، فإن مسئولية العلماء أخطر من ذلك لا محالة

وإزاء غريزة العدوان بالذات ، فإن مجرد « الإبدال » خطر شديد إذا أخذنا فى الحسبان المسارات الخفية التى أشرنا إلى تهديدها المتزايد .

كذلك فإن العودة إلى الطبيعة خطر أشد ؛ لأنه خليق أن يعيد قانون البقاء للأقوى ، وليس للأنفع (والأخير هو قانون العالم المتحضر الآن ، أو ينبغى أن يكون كذلك) .

وقبل أن نستطرد فى البحث عن فهم لتطور غرائزنا لابد أن نراجع تساؤل إريك فروم الذى أشرنا إليه قبلاً ، والذى اقترحت إجابته احتمال أن يكون الكائن البشرى يعامل جنسه نفسه ويستقبله على أساس أنه ليس جنساً واحداً . فإذا صح ذلك ، على أساس أن اختلاف اللغة واللون والدين والموقع الجغرافى ، مع اختلاف التعصب العنصرى ، هو ما قسّم الجنس البشرى إلى أنواع مختلفة ، فإن ذلك لابد أن يتناقص فى العصر الحاضر ، إذا كان لثورة التوصيل والمواصلات (وهى النتاج المباشر لثورة التكنولوجيا) أن تقوم بدورها الإيجابى فى إعادة تنظيم وعى الكائن البشرى ليستقبل الإنسان فى كل مكان بوصفه من « النوع نفسه » ، ومن ثم فقد يرتقى إلى مرتبة الحيوان الأدنى (!!) ليحافظ على نوعه من عدوانيته عليه « عن بعد » .

احتواء الغرائز ومسارها :

لا يمكن أن تعفينا هذه الافتراضات الأملة من مراجعة حذرة لموقف تطور الغرائز فى مسيرة الإنسان . وعلينا ألا نمل من مواجهة هذين السؤالين :

أولاً : ما الموقف الحالى تجاه غرائزنا البدائية التى كانت فى صورتها الفجة لازمة لحفظ البقاء الفردى والنوعى معاً ؟

ثانياً : كيف يتم احتواء مثل هذه الغرائز واستيعابها وتحويرها مع تطور الحياة والأحياء ، وكيف يسهم الوعى بذلك كله فى توجيه المسيرة ؟

وهنا أبدأ بوضع تصورى للإجابة عن هذين السؤالين فى صورة الافتراضات الأساسية للمداخلة الحالية ، على الوجه التالى :

١ — إن الغريزة ، بوصفها سلوكاً بدائياً مطبوعاً ، ومن ثم موروثاً للنوع كافة ، وموروثاً للفرد ، مع بعض التفصيلات المختلفة بين الأفراد ، هى تنظيم نيورونى خلوى قائم فى ذاته ، كما هو قائم ضمن ارتباطات أكبر فى الوقت نفسه ، وهو قابل للبسط anfolding بقدر ما هو قابل للتكامل integration فى الكل الأكبر .

٢ — إن لكل غريزة تعبيراً بدائياً مباشراً ، كما أن لها فى الوقت نفسه — من خلال ارتباطات تنظيمها النيورونى والخلوى — تعبيرات محورة تخدم أيضاً المستويات الأعلى من الوجود الحيوى للنوع أو الفرد على حد سواء .

٣ — إن الغريزة لا تظهر فى صورتها البدائية الأولية الفجة تماماً إلا إذا انفصلت عن سائر الغرائز من ناحية ، وكذلك إذا انفصلت عن سائر الوظائف من ناحية أخرى .

٤ — إذا عجزت الغريزة عن التكامل فى الارتباطات الأعلى والأشمل ، قامت بدورها الدافعى لوظائف أرقى دون الالتحام بها ؛ وهذا ما قد يخفف من احتمال ظهورها بمظهرها البدائى مباشرة . ويعد هذا الحل تسوية ناجحة مرحلياً ، ولكن استمراره حلاً دائماً لابد أن يعوق النمو لا محالة ، حيث يفصل الطاقة عن الأداة ، فى حين أن تكاملهما حتمى فى المستوى الأعلى من النمو .

٥ — يمر نمو الغريزة على مستوى تطور النوع والفرد معاً فى خطوات متتالية تصاحب اتساع دائرتها وشمول ارتباطاتها ، بما يشمل الوعى بها حتى فى صورتها البدائية ، وبما يشمل القدرة على تأجيلها وتنظيمها .

٦ — تتعرض هذه الارتباطات الأشمل للتفكيك المرحلى فى الحلم ، أو أزمات النمو ، تمهيداً لِوُلاَفٍ أعلى وأشمل ؛ فهى لا تمحى أبداً بصورتها البدائية إلا فى مرحلة نظرية تماماً هى مرحلة « التكامل القصوى » التى تعد هدفاً دائماً — غير محقق فى الحاضر وإلا تغيّر النوع — فى تطور الإنسان الحالى .

٧ — يستمر نموالغريزة وتتسع ترابطاتها حتى تصبح قادرة على الالتحام الولافى بنقيضها الغريزى ، أو الوظيفى .

ومن خلال هذه الافتراضات المبدئية يمكن إعادة النظر فى التصورات والمعلومات والمظاهر المتعلقة بغريزة الجنس بوصفها نموذجاً نال حظاً موفوراً من الدراسة ، وكذلك بوصفها أقل عرضة للاتهام بأنها مجرد تعلم مكتسب !!

ونعيد ترتيب هذه المعطيات على الوجه التالى بالنسبة لغريزة الجنس :

١ — إن الغريزة الجنسية بكل صورها البدائية والتالية موجودة فى التركيب البشرى بتاريخه الحيوى كله . وكمثال : فإن مضاجعة المحارم هى من صلب السلوك البقائى للحيوان وللإنسان حتى عهد قريب ؛ فظهور مثل هذا السلوك على مستوى الحلم أو غيره (الجنون) لا يحتاج إلى تبريرات « أوديبية » أو افتراض عقد تثبيتية ؛ لأنه أصل فى التكوين البشرى . ولعل تأكيد هذه التفصيلات الدرامية الذكرياتية الفردية قد تضاعف للتخفيف من صعوبة مواجهة الطبيعة البشرية بتاريخها الصعب .

٢ — إن وظيفة الغريزة الجنسية البدائية هى حفظ النوع أساساً ، وذلك بالتناسل ، كما أن شكلها هو التلاحم الجسدى المتداخل ؛ أما وظيفتها الأرقى لحفظ النوعية (نوعية الإنسان بما هو إنسان) فهى التواصل (العلاقة بالموضوع كما يسمونه) لإعطاء الإنسان ميزاته الاجتماعية وامتداد وجوده إلى الآخرين ومنهم ، تعاوناً ورُقيّاً .

٣ — إن التعبير المعاصر لغزيرة الجنس هو « الغرام » بمعنى الحب

الثنائى ، بما يشمل معانى العشق والشوق والحنين وما إليها .

٤ — إن الميكانزم الإبدالى السليم ، فى حالة عجز هذه الغريزة (النسبى أو المطلق) عن التعبير المباشر هو « التسامى » الذى عده فرويد بشكل ما أساسا لكثير من مظاهر الحضارة .

٥ — إن الكبت المفرط لغريزة الجنس إنما ينتج عنه استنفاد الطاقة التى تستعمل فى الكبت ، وكذلك الحرمان من طاقة الجنس ذاتها ، على نحو يترتب عنه اضطراب فى النمو ، فضلاً عن اضطرابات نفسية بذاتها[١٧] .

٦ — إن نوع الإبداع الذى يمكن أن يستوعب الطاقة الجنسية الداخلية هو الإبداع التواصلى (إن صح التعبير) الذى يبلغ من تناسقه وجماله أن يخلق لغة جميلة تواصلية بين المبدع والمستمتع .

٧ — إن التطور الأرقى لهذه الغريزة هو طاقة الحب (وليس الغرام) بما يشمل معانى الرعاية والمسئولية والرؤية (مع تحمل التناقض) والتواصل لتحقيق حفظ النوعية (ما هو إنسان) ، وليس فقط النوع .

٨ — إن الهدف الأعلى هو الولاف بين النقائض الأولية (الجنس مع العدوان) ثم الولاف الأعلى فالأعلى (الوظائف الدوافعية مع الوظائف الترابطية « مثل التفكير ») ، وهى مرحلة مازالت نسبية ، ونظرية جزئيًا ، فى مرحلة تطور الإنسان الحالية .

وعلى هذا القياس تماماً يمكن إعادة النظر فى غريزة العدوان ومسارها على الوجه الآتى :

١ — إن غريزة العدوان فى صورتها البدائية (القتل والالتهام) موجودة فى التركيب البشرى بتاريخه الحيوى . وقتل الأكبر سناً (مثلاً : الوالد) لتوفير الطعام وإعطاء فرصة للاستمرار الحيوى قد لا يحتاج ـ من ثم ـ إلى تفسيرات درامية ذكرياتية فرويدية أوديبية تثبيتية خاصة .

٢ — إن وظيفة غريزة العدوان (البدائية) أساساً هى حفظ الحياة (الاستمرار الفيزيائى) ، وذلك بالقتل بشقيه ؛ أما وظيفتها الأرقى فهى السيطرة للتنظيم الطبقى التمييزى المرحلى بالضرورة .

جدول للمقارنة بين الجنس والعدوان : طبيعةً ومساراً

	الجنس	العدوان
الشكل البدائى	الالتحام الجسدى المتداخل	القتل (أو الالتهام)
الوظيفة البدائية	التناسل	حفظ حياة الفرد
الوظيفة الأرقى	التواصل (العلاقة)	تأكيد الذات (فى مواجهة الآخرين) .
التعبير المعاصر	الغرام	النجاح
الميكانزم الإبدالى	التسامى	التعويض التفوقى (الانتصار)
آثار الكبت المفرط	توقف النمو (اضطرابات الشخصية وخاصة اضطرابات سمات الشخصية) والمرض النفسى (وخاصة العصاب) .	توقف النمو (اضطرابات الشخصية وخاصة اضطرابات نمط الشخصية) والمرض النفسى (وخاصة الذهان وبالذات الفصام)
التطور التعويضى الأرقى	التسامى يصنع الحضارة	التفوق يصنع الإنجاز (المسهم فى الحضارة)
الهدف لأعلى	الإبداع التواصلى (أولاً) الولاف بين النقائض : الجنس مع العدوان ثم الدوافع مع الفكر ...... إلخ	الإبداع الخالقى (أساساً) الولاف بين النقائض : الجنس مع العدوان ثم الدوافع مع الفكر ...... إلخ

٣ — إن التعبير المعاصر عن هذه الغريزة هو تأكيد للذات فى مواجهة الآخرين .

٤ — إن الميكانزم الإبدالى فى حالة عجز هذه الغريزة (النسبى أو المطلق) عن التعبير المباشر وغير المباشر هو التعويض التفوقى بالنجاح والمكسب والسيطرة ، والانتصار بكل صوره . ومثال ذلك الكسب الرياضى ، إما على الفريق الآخر ، وإما على الرقم القياسى السابق « كسر الرقم القياسى » . . (لاحظ تعبير « كسر ») . وهو عدوان بمعنى مجاوزة الطبيعة الحالية ، أى « كسر » حاجز القدرة البدنية المعروفة .

٥ — إن الكبت المفرط لغريزة العدوان إنما ينتج عنه استنفاد طاقة أكبر لازمة لهذا الكبت ، بالإضافة إلى قمع طاقة العدوان ذاته ؛ وهذا ما ينتج عنه توقف النمو ، كما أنه فى بعض الأحيان يسبب ارتداد هذه الطاقة إلى الداخل فى شكل تمزيق ذات للأخرى ثم تناثر الاثنين معاً[١٨] .

٦ — إن الإبداع الذى يستوعب الطاقة العدوانية هو الإبداع الخالقى ، الذى تتضمن إحدى مراحله تحطيم الكل القديم إلى مكوناته وجزئياته لإعادة صياغته مع أجزاء كل آخر ثم (أو جارٍ) تحطيمه كذلك ، ثم صناعة ولاف أعلى من كل ذلك ، وهو ليس إبداعاً تواصلياً ابتداء ، بل لعله يكون تنفيرياً فى البداية (كما سيأتى) .

٧ — إن التطور الأرقى لهذه الغريزة هو الإبداع الخالقى على مستوى عالم الواقع (وليس عالم الفن بما هو بديل) . ويشمل ذلك الثورة الاجتماعية والسياسية الحقيقية (غير الدموية خاصة)

٨ — إن الهدف الأعلى هو الولاف بين النقائض ظاهرياً (الجنس مع العدوان) ، ثم الولاف الأعلى فالأعلى (الوظائف الدوافعية مع الوظائف الترابطية تحقيقاً للتكامل الأقصى) ، وهذه المرحلة حالياً هى مرحلة نظرية بالضرورة[١٩]

وهذا الحل الصحى الذى يتم على مراحل قد تناول مرحلته الوسطى ألفريد أدلر كما نوهت قبلاً ، وذلك بالنسبة لحديثه عن الميل إلى السيطرة ، وعما أسماه « التأكيد الذكرى » ؛ وهى المرحلة المقابلة للتسامى بالنسبة لحل غريزة الجنس . على أن هذا الحل وذاك ــ كما أشرنا قبلاً ــ هما من الحلول الإبدالية . والإبداع فى صورتيه (التواصل والخالقى) هو المرحلة الأولى بالدراسة بما يناسب العصر .

وفى هذا البحث سأركز على الإبداع الخالقى أكثر من الإبداع التواصلى ؛ لأنه هو الذى يستوعب العدوان أساساً . وبالرغم من أن فصل نوعى الإبداع الواحد عن الآخر هو فصل تعسفى لأن علاقتهما جد وثيقة ، حيث إن الغريزتين (الجنس والعدوان) فى هذه المرحلة الأعلى من النشاط تقتربان إحداهما من الأخرى فى الإعداد للولاف الأعلى من خلال تلاحم تناقضهما الظاهرى ــ بالرغم من هذا التقارب الحتمى ، فإن تمييزاً بين نوعى الإبداع قد يكون مفيداً للتوضيح ، مع الاعتراف ابتداء بأنه تفسير تعسفى بشكل أو بآخر ، وفى ذلك نقول :

إن الإبداع الخالقى يتميَّز بما يلى :

١ — تحطيم القديم فى مغامرة فردية صعبة تتصل بعامل الأصالة وتأكيد الذات أساساً .

٢ — إعادة خلق الجديد من جزيئات القديم المحطم بما يشمل المخاطرة بالوحدة والرفض .

٣ — يتم هذا التحطيم وإعادة البناء عادة ــ فى البداية وظاهر الأمر ــ على حساب الآخرين . ذلك أنه يهزهم ، ويقلقل استقرارهم ، ويشكك فى معتقداتهم ، ويهدد سكينتهم .

٤ — يلاقى المبدع من جراء إبداعه الخلاق من الرفض والنبذ والقسوة والاضطهاد ما يجعله فى معركة حقيقية .

٥ — يقاوم المبدع كل هذا بالوحدة والإصرار والاستمرار ؛ وهذا ما يحتاج إلى كل طاقة عدوانه تجاه الآخر (الآخرين)[٢٠] .

وبديهى أن هذه الوحدة ليست عزلة بقدر ما هى مواجهة تحمل فى طيّاتها فرصة أن تصب فى التهلة فيما رفضته .

وهذا هو الفرق الأعظم بين العدوان فى صورته البدائية والعدوان فى صورته الإبداعية .

هذا ، ولابد من توضيح أن ما أعنيه بالإبداع الخالقى لا يقتصر على الإنتاج الإبداعى فى مجال الفن أو الأدب خاصّة ، وإنما هو أعمق وأشمل تماماً ؛ فهو إنما يشمل :

(أ) المتلقى الناقد المبدع ، الذى يعيد صياغة ما يتلقى بالقدر نفسه من الهجوم ، فإعادة الصياغة .

(ب) التغيير الذاتى الإبداعى المشتمل على مغامرة طرق باب المجهول ثم إلى الجديد حتماً .

(جـ) الإنشاء العلمى أو الأدبى أو الفنى الإبداعى المغيِّر .

(د) الموقف الإبداعى الحياتى المتجدد .

(هـ) الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المغيِّرة الحقيقية المسئولة .

وكل ذلك بلا استثناء فيه من تحطيم القديم وتحديه ، ومن صناعة الجديد ومخاطره ، ما يتفق مع المعالم الأولية لوظيفة غريزة العدوان كما أوضحناها .

أما الإبداع التواصلى فقد يكون مرحلة سابقة أو تالية أو بديلة عن الإبداع الخالقى (وهو ليس بعيداً عنه أو مناقضاً له) ؛ فالتواصل مع الآخر (وليس مواجهته بالوحدة فالاقتحام) هو الأصل فى هذا النوع من الإبداع ، حيث يثابر المبدع ويستمر حتى يثير التنظيمُ المقابلُ الجديد فى المتلقى ؛ وهذا يمكن أن يقاس

جدول مقارنة بين الإبداع الخالقى، والإبداع التواصلى (دون فصل حاسم)

الإبداع الخالقى	الإبداع التواصلى
١ — يلزم تحطيم القديم فى مغامرة فردية صعبة .	١ — لا يلزم تحطيم القديم ، وقد يكتفى بتحسينه حتى القبول .
٢ — إعادة خلق الجديد من جزئيات القديم المحطم بما يشمل المخاطرة بالوحدة والرفض .	٢ — تناسق الجزئيات القادرة على التناغم مع نفس المستوى عند المتلقى .
٣ — يتم هذا التحطيم وإعادة البناء عادة على حساب الآخرين — فى البداية فقط .	٣ — تتم هذه العملية لحساب ، وسعياً إلى ، الآخر أساساً .
٤ — يلاقى المبدع من جراء إبداعه الخلاق قدراً من الرفض والنبذ والقسوة والاضطهاد .	٤ — عادة ما يجد المبدع تقبلاً واستحساناً من البداية .
٥ — يقاوم المبدع كل هذا بالوحدة والإصرار والاستمرار ، وهذا ما يحتاج إلى كل طاقة عدوانه تجاه الآخر (الآخرين) . وهى وحدة تصب فى النهاية فيما رفضته (فى الآخرين) .	٥ — المبدع هنا لا يؤكد وحدته بالحدة المطلقة نفسها ، وإنما هو يأتنس بمن يتحدث — ويتلقى — على موجته نفسها .
٦ — لا يقتصر هذا النوع على الإنتاج الفنى أو الأدبى ، وإنما يشمل التغيير الذاتى الإبداعى فى النمو الفردى ، وكل أنواع الإبداع الجذرى .	٦ — هذا النوع مرادف للإبداع / الموهبة المرتبط بتنمية القدرات الفنية الخاصة .

بالتواصل الجنسى ، فأحياناً ما يكون مستقلاً ومباشراً ، وأحياناً ما يكون الجنس لاحقاً للعدوان فى بعض الأنشطة البدائية (دون حاجة إلى افتراضات سادية شاذة) ، وأحياناً ما يحل الجنس محل العدوان .

وفى هذا النوع «التواصلى» من الإبداع :

١ — لا يلزم تحطيم القديم حتى النخاع ، وقد يكتفى بتحسينه حتى القبول .

٢ — ولا يشترط إعادة خلق جديد من جزئيات قديمة بقدر ما يشترط تناسق الجزئيات القادرة على التناغم مع المستوى نفسه ، الخاص بالمتلقى .

٣ — ولا تتم هذه العملية على حساب الآخر (وفى مواجهته) بوصفها خطوة حتمية ، وإنما تتم لحساب الآخر وسعياً إليه منذ البداية .

٤ — ولا يعانى مثل هذا المبدع رفضاً وتهديداً حتميين ، وإنما عادة ما يجد تقبلاً واستحساناً من البداية .

٥ — والمبدع هنا لا يؤكد وحدته بالحدة المطلقة نفسها بما هى خطوة أيضاً ، وإنما هو يأتنس بمن يتحدث — ويتلقى — على موجته نفسها بشكل نسبى على الأقل ، ومنذ البداية أيضاً .

وقد يكون الإبداع التواصلى أقرب شىء إلى الفن الموهبة Talented Art ، وهو فن تنمية القدرات الفنية الخاصة ، ومن ثم فهو يشمل أغلب الإنتاج الفنى والأدبى بصوره المتميزة والمألوفة ، دون القفزات الطفرية التى تغير مسار صوره وأشكاله ، بل مسار الحياة برمّتها .

وقد اقتطف سيلفانو أريتى فى كتابه «الإبداع» رأى ناثانيل هرش فى كتابه «الذكاء الخلاق» ، حيث فرق بين «الموهوب» والمبدع الخلاق الذى أسماه «العبقرى» تفرقة مهمة تختلط على الكثيرين حتى كاد يعد أحدهما نقيض الآخر :

«ففى حين أن الموهوب يحسن الأداء فإن العبقرى يصنع الجديد . والموهوب يتقن التحليل الجزئى ، فى حين أن العبقرى يعتمد على حدسه . والموهوب يتكيف ويحقق المكاسب ، فى حين أن العبقرى يعطى حياته كلها لهدف الخلق الإبداعى» .

وهذه التفرقة برغم فائدتها ووجاهتها ، وبرغم موافقتى عليها من حيث المبدأ ، تشير إلى استقطاب لا أوافق عليه . وما يهمنى هنا هو أن هذا النوع من الإبداع التواصلى ليس بديلاً عن الجنس (وإلا كان الأولى أن يسمى تسامياً) ، ولكنه منطلِقٌ من الجنس ويحتو له .

كذلك فإن الإبداع الخالقى ليس بديلاً عن العدوان ولكنه منطلق من العدوان ويحتو له ويحقق لوظيفته الأصلية فى أرقى مراحل تطوره ، قبل الاندماج فى الولاف التكاملى الجديد .

الجزء الثانى

تحفظات ، وتطبيقات ، ومراجعة ، وتعديل

أولاً التحفظات :

التحفظ الأول : اللغة والتاريخ التضمينى للفظ :

لم أتطرق تفصيلاً إلى تناول لفظ العدوان فى أصله العربى ، أو

اللاتينى[٢١] برغم ما قمت به من دراسة رجّحت لى ما ذهبت إليه حتى من منطلق تاريخ اللفظ وتنويعات استعماله فى سياقات مختلفة . ذلك لأنى قصدت أن أتناول الظاهرة من عمقها التطورى حتى مسارها المستقبلى ، حتى لو لم يحتوها هذا اللفظ أو ذاك ؛ لهذا فإن التحفظ الأول الذى أطرحه هنا هو ألا تُقرأ هذه الدراسة والقارىء مثقل بما شاع حول لفظ العدوان من معان لغوية عادية ، وعفوية شائعة ، لابد أن تهتز بأمانة إذا أردنا التقدم نحو الحوار مع معطيات هذا العمل .

التحفظ الثانى : عن الذكورة والأنوثة والإبداع والعدوان .

كان لا يمكن أن ينتهى هذا العرض المحمل بكل هذا الثقل البيولوجى دون أن نواجه تحدياً صريحاً صادراً من نتائج الأبحاث المتعلقة بالسلوك العدوانى وما لوحظ من مصاحباته من ارتفاع فى نسبة هرمون الذكورة (التستسترون) Testosterone فى الدم ؛ فقد ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مستوى هرمون التستسترون فى الدم يتناسب تناسباً طردياً مع السلوك العدوانى فى كثير من حيوانات التجارب حتى أصبحت هذه المشاهدة من الحقائق العلمية التى لا جدال فيها . وقد فسرها بعضهم تفسيراً تطورياً يشير إلى أن الذكر الأقوى عدواناً هو الأقدر جنسياً ، ومن ثم فهو الأضمن للتناسل وتأكيد قوى النسل القادم . غير أن هذا التفسير الاجتهادى لم يقنع الكثيرين .

وقد ذهب آخرون إلى التعمق فى دراسة شكل هذه العلاقة وارتباطاتها بما هى « سبب ونتيجة » . وقد وجدوا أن إثارة السلوك العدوانى فى ذاته يضاعف مستوى هذا الهرمون الذكرى فى الدم صعوداً إلى خمسة أضعاف ، على نحو جعل من المحتمل أن تكون هذه الزيادة هى نتيجة للسلوك العدوانى وليست سبباً له ؛ الأمر الذى يمكن تفسيره تطورياً — وهو ما لا مجال لتفصيله الآن ، وقد نرجع إليه فى بحث آخر .

ومع احتمال صدق هذه التفاسير ، فإن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإيضاح ؛ لأنه لو كان العدوان كذلك لأصبح سمة ذكرية أساساً ، وفى هذا ما يخالف نظرتنا إليه بوصفه دافعاً بقائياً أساسياً لحفظ الحياة والذات . ولابد للخروج من هذا المأزق من تصور جديد لأبعاد الموضوع برمته من منطلقين هما :

(أ) إن السلوك العدوانى ليس هو كل مظاهر غريزة العدوان ، ولكن يبدو أنه لا يتعدى أن يكون الشكل الظاهر لها .

(ب) إن عدوان الرجل (الذكر) انبعاثى ظاهر يتعلق ببقاء الفرد أساساً ثم النوع ، أما عدوان الأنثى (المرأة) فهو احتوائى ملتهم أساساً ، يتعلق ببقاء النوع أصلاً على أساس أن الذكر يقوم بالدفاع الأول . ويمكن أن يثبت ذلك من مراجعتنا لظهور أقسى أنواع السلوك العدوانى عند الأنثى (القطة مثلاً) ، عند تهديدها أطفالها حديثى الولادة بوجه خاص ، أى أن الحفاظ على النوع (أطفالها) يثير لديها العدوان الصريح مباشرة .

وبالقياس نفسه يمكن تصور الفرق بين إبداع الرجل وإبداع المرأة ؛ الأمر الذى أشرت إليه فى دراسة سابقة[٢٣] ، حيث أكدت اختلاف المرأة عن الرجل اختلاف بداية وليس اختلاف هدف أو غاية وجود ، كما أوضحت أن عجز التاريخ عن أن يرصد للمرأة تفوقاً أو مساواة فى الإبداع مع الرجل لا يمكن أن يفسره القهر الاجتماعى والاقتصادى الذى لحق بالمرأة فحسب (قهر المرأة حديث جداً ؛ فعلى مدى ملايين السنين كانت هى الطرف المسيطر والفاعل) ، وإنما التفسير الذى طرحته هناك كان يتعلق بأن إبداع المرأة الذى لم يحسب لها لم يوضع فى الحسبان أصلاً لأنه لم يكن فى بؤرة الانتباه . ولنتذكر أنه إبداع الحياة وإبداع التغير الذاتى وإبداع الإسهام فى التطور : « إفراز للحياة وليس بديلاً عنها » . ثم يأتى إبداعها بالرموز والعلامات بعد ذلك نتاجاً طبيعياً لتكاملها وليس بديلاً انشقاقياً عن التكامل ، كما يحدث للرجل فى بداية الأمر . وهذا يتفق مع مقولة وينيكوت التى كانت أحد الأسس التى بنيت عليها هذا البحث ، وهى أن الرجل « فاعل — ابتداء — ليكون » ، أما المرأة فهى « كائنة — أصلاً — لتفعل » . وحتى تتم المقارنة لابد أن تجرى — إن أمكن — تجارب على هرمونات الأنوثة والذكورة معاً فى مختلف النشاطات . ويمكن أن نخلص إلى نتيجة أعمق من هذا الاحتمال الضعيف الذى يربط سلوكاً عدوانيا بذاته بهرمونات ذكرية بذاتها .

كما أن هرمون التستسترون لا يصح أن يعد هرموناً ذكرياً مجرداً ؛ فهو موجود فى الإناث من إفراز قشرة الغدة فوق الكلوية ، كما أنه قد ثبت أن نسبته فى الإناث مسئولة مباشرة عن كفاءة الحياة الجنسية لدى المرأة ، كما أن له وظيفة بنائية أيضية (ميتابوليزمية) كذلك .

وهكذا نعود لنؤكد أن دراسة الجذور الغريزية والبيولوجية للعدوان وتطوره ينبغى أن تأخذ فى الحسبان كل مظاهر السلوك على سائر المستويات الأدنى فالأرقى .

كما نؤكد مرة ثانية أن الفروق بين الجنسين هى فروق بيولوجية دالة ، ولكنها فروق بداية مسيرة وليست فروق غاية ومصير .

ثانياً : تطبيقات باكرة ومتابعاتها[٢٢] :

١ — لاحظت أن بعض الأمراض النفسية ، الدورية خاصة ، ذات المحتوى الفصامى (أخطر إبداع مرضى) تتناوب مع الإبداع الخالقى بوجه خاص ، كما لاحظت الملاحظة نفسها ولكن بدرجة أقل بالنسبة لحالات صرعية معينة (والتاريخ يشير لمثل هذا التبادل أيضاً) . وهذا ما جعلنى أفكر فى التكافؤ الوظيفى العكسى وراء هذا التبادل ، وأبحث عن البديل الثالث فى الفترات الخالية من الصورتين . وكان هذا البديل الثالث هو العدوان المباشر بصور مختلفة .

٢ — فى انعلاج الجمعى كانت صور التعبير عن العدوان بمختلف أشكاله فى جو من « سماح » مسئول ينفى احتمال السادية الانشقاقية ، وكان يصاحب هذه النقلة أحياناً علامات

بداية الولادة لإعادة الخلق الذاتى مرة أخرى ، مع اختفاء الأعراض[٢٤] .

٣ — فى علاج بعض حالات اضطراب الشخصية من النوع النمطى (وخاصة الشيزيدى منها ، من النوع الرقيق الحساس بوجه خاص) كان الذى يتفجر من وراء هذه الرقة بعد المرور « بالمأزق العلاجى » فى العلاج الجمعى خاصة هو طاقة عدوانية وافرة ، لا يحلها إلا التغير الذاتى الجوهرى ، أو الطاقة الثائرة المسئولة عما نعنيه بالإبداع الخلاق[٢٥] .

٤ — أثناء الإشراف على عدد من الرسائل الجامعية المتضمنة لخطوات تتطلب الحسم بالرأى الشخصى بمعنى الترجيح الإبداعى لتفسير جديد ، أو لطرح الفروض ، من خلال معايشة فينومنولوجية ذاتية ، كان المعوق الأول للباحث هو العجز عن العدوان ، وبتعميق أكثر أو بتعبير أدق : الخوف من العدوان ، وكان تدريبى لطلبتى لتخطى هذه الخطوة هو الممارسة لعبور هذا الخوف . وكان الباب الذى ينفتح بالممارسة ليدخل منه التفكير الخلاق بعد المناقشة المغامرة المسئولة يتضمن رعباً من الحسم ثم انتصاراً مقداماً بما يشبه العدوان .

٥ — فى خبرتى الشخصية كان أهم ما ساعدنى على اتخاذ موقف نقدى مغامر من أى مقولة أو بحث أو معلومة مطبوعة أو شائعة أو مسلم بها مهما كان مصدرها أو قائلها هو اجتيازى مرحلة الخوف من العدوان ، إلى مرحلة التمكن من العدوان ، وطمأنينتى للقدرة على ممارسته بسيطرة مناسبة على حساب القديم لصالح الجديد والأخر فى آن واحد . وأعتقد أن مما ساعد على ذلك مباشرة التجربة الخبراتية ، كما تأكد ذلك من خلال ممارسة علاجية طويلة فى مجال نوع من العلاج الجمعى الذى أمارسه ، والذى تمت أبحاث متنوعة فى شأنه[٢٦] ، ومن خلاله .

٦ — من متابعتى لما يسمى الأبحاث الخاصة بالإبداع ، وخاصة تلك التى يستعمل فيها أدوات قياس القدرات الإبداعية ، مثل مقاييس الأصالة والمرونة والطلاقة والحساسية وما إليها ، توقفت كثيراً شاكاً فى قدرة هذه الأدوات على تحقيق هذا الفرض المطروح فى هذه الدراسة ، وذلك لسببين أساسيين هما : أن مثل هذه الأدوات قد تساعد بدرجة متواضعة تماماً على قياس الإبداع الموهبة (أو التواصل) دون الإبداع الخالقى ، كما أن العدوان ، بوصفه طاقة كامنة قابلة لأن يتضمنها الإبداع الخالقى ، يكاد يكون غير قابل للقياس بمقاييس بعيدة عن الالتحام الخبراتى (فينومينولوجيا) .

ثالثاً : ملاحظات من المحاولات النقدية (الأدبية)

خلال السنوات العشر الأخيرة ، صدرت لى أعمال نقدية متعددة ، رحت أبحث فى طياتها عن بصمات هذه الدراسة عن العدوان والإبداع ، فاكتشفت أننى لم أعرض لها صراحة بأى قدر من المباشرة ، وفرحت أنى لم ألتزم بتحقيقها ، بل لعلى نحّيتها جانباً بعيداً عن ظاهر وعيى بشكل أو بآخر .

لكنّ ثمّة ملاحظات جديرة بالإشارة فى بعض هذه الأعمال ، لابد أن تدل على موقفى ، بقدر ما تنبه إلى تحديد يمنع الخلط المحتمل من جراء تداخل المستويات وغلبة المضامين الشائعة . وأورد بعض هذه الملاحظات التى رصدتها من خلال هذه المراجعة .

١ — إن احتواء عمل أدبى ما لمضمون يتحدث عن السلوك العدوانى ، على نحو ما أشرت إليه فى قراءتى لمحفوظ فى « ليالى ألف ليلة »[٢٧] ، ليس دليلاً على علاقة إبداع هذا الكاتب فى هذا العمل بالعدوان ، ولا هو يصنف العمل بوصفه نابعاً من طاقة العدوان ، تماماً كما أن المحتوى الجنسى لعمل ما ، لا يشير إلى علاقة هذا النوع من الكتابة باستيعاب طاقة غريزة الجنس (قراءة فى المنسى قنديل)[٢٨] .

٢ — إن اختفاء السلوك العدوانى من عمل ما ، مثلما أوضحت مباشرة فى قراءة « الأفيال » لفتحى غانم[٢٩] ، لا يستبعد زخم طاقة العدوان التى احتواها . . إذ حركته باندفاعة الاختراق ليتحقق هذا العمل المنتمى للإبداع الخلاّق ، بغض النظر عن خلو المضمون من صريح الفعل العدوانى ، كما أشرت فى النقد .

٣ — إن سمات الكاتب الشخصية ، وخاصة فيما يتعلق بالجانب العدوانى فيها ، تكاد لا ترتبط مباشرة ، لا بنوع الإبداع (خالقى / تواصلى) ، ولا بقدرته على تضمين عمله ما هو سلوك عدوانى صريح ؛ ففى حين بيّنت فى قراءتى لرباعيات نجيب سرور أن ثمة تناسباً طردياً بين عداونيته (شخصياً) وجرعة الهجوم الحاد المتلاحق الوارد فى رباعياته هذه ، أشرت — على الجانب الأخر — إلى قدرة نجيب محفوظ (فى ليالى ألف ليلة خاصة) على تحريك القتل الإيجابى والسلبى فى كل اتجاه ، الأمر الذى يكاد يتناسب عكسياً مع دماثته شخصياً وسماحه .

٤ — ضبطت نفسى — شاعراً — متلبساً بوصف القتل بالفروسية[٣٠] .

٥ — أما الملاحظة الواجب الالتفات إليها فيما يتعلق بحركية الإبداع فى علاقته بالعدوان فهى ما يرتبط بإسهام هذا المنطلق فى تفسير بعض ما يحيط بقضية الحداثة على نحو ما تتداولها الآراء نقداً ؛ قبولاً ورفضاً :

ذلك أن الأعمال المتميّزة حقيقة وفعلاً فيما يسمّى الحداثة هى التى تنتمى إلى هذا النوع الخالقى أكثر من غيرها ، مع الاعتراف الأمين بأنه لا يوجد تصنيف سهل يعرّف هذا

النوع من الإبداع ، وخاصة فى الشعر[٣١] . ولكن هذا لا ينفى أن هذا النوع من الإبداع الخالقى الذى يكشف ، ويقتحم ، ويضيف ، ويغامر بأشكال جديدة ، ويخلق لغات ورؤى جديدة ، هو وارد فى أشكال أخرى لا تنطبق عليها هذه التسمية بشكل مميز (مثل ما ظهر فى دراسة الحرافيش لمحفوظ)[٣٢] .

رابعاً : متابعة ومحاولة توفيق

فى عمل سابق[٣٣] أوجزت مراحل تطورى فى النظر فى قضية الإبداع فى مراحل أربع ، أجد أنه من الضرورى إعادتها فى إيجاز يسمح بربطها بالمراجعة والتعديل الذى انتهيت إليه حالاً فى هذه الدراسة الحالية عن العدوان والإبداع ؛ فقد تلاحقت المراحل على الوجه الآتى :

١ — رأيت ابتداء (سنة ١٩٧٢) أن التنشيط للإبداع إنما يحدث فى حالة أزمة الانتقال من مستوى أدنى للصحة النفسية إلى مستوى أعلى (نتيجة لإخفاق مرحلة التوازن الأدنى للصحة النفسية ، وذلك إذا استنفدت المرحلة أغراضها ، أو أنهكت ، أو نتيجة لجرعة رؤية زائدة ، أو لفقد التوازن البيولوجى . . . إلخ)[٣٤] . لكننى جاوزت الوقوف عند هذه المرحلة ، حيث كانت تمثل فكراً بعيداً عن الأساس البيولوجى ، مغفلاً الوحدات الأساسية للمعرفة البشرية وصورها التركيبية المختلفة ، ومهملاً طبيعة حركية العلاقة الإيقاعية الجدلية المنتظمة والمنظمة للوجود البشرى .

٢ — ثم اقتربت بعد ذلك من قضية الإبداع ، من خلال هذا البعد البيولوجى الأعمق ، من مدخل غريزة العدوان (سنة ١٩٨٠)[٣٥] (والجنس من زاوية أخرى) . وهذا هو ما ورد تفصيلاً فى الجزء الأول من العمل الحالى بأقل قدر من التعديل .

٣ — ثم فى دراسة مقارنة لرباعيات الخيام ، وجاهين ، وسرور (سنة ١٩٨٢)[٣٦] ، انتقلت خطوة فى اتجاه آخر ، مستلهماً المراحل الأولى للنمو النفسى ، فرأيت أن الدافع للإبداع كما يظهر فى نتاج بذاته قد يرتبط بجرعة مفرطة من « نقص الأمان » أو « فرط التوجس » أو « ذبذبة التوازن » بينهما (الخيام وسرور وجاهين ، على التوالى) . وقد وضعت المقابل لكل من هذه الاحتمالات مرضاً نفسياً بذاته ، أو عدة أمراض .

وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد كشفت عن إضافة دالة ، جاوزت « التوازن القدراتى » ، « والدفع الغريزى » (دون رفضهما) ، لتقتحم عمق أساس حركية « المعلومات » الصالحة للإبداع والملحة عليه ، وهى المعلومات الناقصة وغير المتمَثْلة بعد ، فإن ذلك كان متعلقاً بالمحتوى أكثر من ارتباطه بحركية الإبداع ذاتها .

٤ — ثم انتبهت بعد ذلك (سنة ١٩٨٥) إلى أن هذا التنشيط لمادة الإبداع لا يحتاج إلى مثير خاص ، سواء كان هذا المثير هو نقلة من مستوى توازن صحى أرهق أو استنفد أغراضه ، أو كان ضغطاً من غريزة أهملت أو كبتت ، أو كان نتيجة لعدم كفاية أو توازن جرعتى الأمن والتوجس ؛ إذ وجدت أن التنشيط هو — أساساً — جزء لا يتجزأ من عملية بيولوجية دورية مستمرة ، تحدث تلقائياً كل يوم وليلة على الأقل فى الدورة الليلنهارية ، بما يشمل أساساً دورات « الحلم / والنوم »[٣٧] ، وأن صور الإبداع تختلف باختلاف النتاج . ومن ثم فإن الإبداع هو دورة حياتية طبيعية لها صور مختلفة ، ليس أقلها إبداع الشخص العادى . ومن خلال ذلك تبين لى دور فيض المعلومات الناقصة التمثيل ، وكذا دور تنشيط الذوات الكامنة ، ثم دور تحريك مستويات الوعى فى حركية النمو والإبداع . وبتعبير آخر فقد انتبهت إلى أن ما يتنشط تلقائياً ودورياً فيصبح مادة الإبداع الأولية ليس هو — أساساً — ما أهمل أو كبت (معرفة أولية مكبوتة — أريق) مما لم تتح له فرصة الظهور للتعبير ، وأنه ليس مجرد الدفع الغريزى الباحث عن احتوائه فى شكل أرقى ، كما أنه لا يتعلق بالضرورة بتناسب أو عدم تناسب جرعتى الأمان والتوجس الأوليين ، وإنما هو كل ما لم يُتمثل تمثلاً كاملاً (بيولوجياً) فعجز عن أن ينمحى / يلتحم فى كلية النمو ، فظل قلقاً ضاغطاً يبحث عن فرصة جديدة مع كل تنشيط دورى تال ، ليجد مكانه الغائر فى (والملتحم بـ) الكل النامى ، وقد أوضحت أن عملية الإبداع اليومى الحيوى إنما هو دفع للنمو المستمر فى هذا الاتجاه ، ولكنها قد لا تكون كافية لاستيعاب كل ما تنشط ، فتظهر المحاولة فى صورتها التشكيلية ناتجاً إبداعياً فى وساد الوعى القائم ، حيث تجرى عملية الجدل فالولاف برموز وتشكيل معلن ومسجل وقابل للتواصل مع الآخر .

٥ — ثم (سنة ١٩٨٦) ألفت وقارنت معاً المسارات المحتملة بين هذا التنشيط البيولوجى الدورى ، فى الحالات العادية ، والجنون ، والإبداع ، وبيّنت أنه بعد التنشيط المنتظم ، إما أن تقفل الدورة فيما هو عادى ، وإما أن يتمادى التنشيط بلا غاية إيجابية فيما هو جنون ، وإما أن يتم ولاف يستوعب هذا التنشيط فى جدل بين سلب الجنون وتصعيد الإبداع فى تكامل خلاّق . وقد أدى ذلك إلى التمييز بين أنواع الإبداع البديل (الذى هو أقرب إلى ما أسميناه هنا الإبداع التواصلى وليس مرادفاً له) ، والإبداع الفائق (الذى هو أقرب إلى ما أسميناه الإبداع الخالقى)[٣٩] .

المأزق — المواجهة — المخرج

المأزق

ولابد أنه قد وجبت الآن ضرورة مراجعة هذه الدراسة الباكرة عن العدوان من خلال المراحل اللاحقة خاصة . والتساؤل الذى يطرح نفسه بداهة يقول :

إذا كان الإبداع فعلاً يومياً ، يحدث تلقائياً مع الإيقاع الحيوى فى النوم الحالم (الحلم) ، ومن ثم يصبح الشخص العادى مبدعاً بالضرورة ، وإذا كانت جدلية الجنون والإبداع ـ على مختلف مراحل العملية الإبداعية ـ هى الفصل الختامى فى أى عملية إبداعية ، فما الحاجة إلى طاقة غريزية بكل هذا الدفق والدفع ؟

المواجهة

١ — لابد أن نعترف ابتداء بصعوبة ـ أو عدم إمكان ـ وضع العملية الإبداعية ذاتها تحت مجهر البحث العلمى ؛ إذ كل ما هو متاح لنا هو : إما ناتجها ، وإما مبدعها ؛ هذا فضلاً عن الوحدة الزمنية التى تستغرقها آخر مرحلة لأزمة لانبثاق الإبداع ؛ إذ هى لحظة شديدة التكثيف شديدة القصر (لا نبالغ إذا قلنا إنها جزء من ثانية ، برغم فساد قياسها بهذا المقياس العادى من حيث المبدأ) . وقد تكون هذه الحقيقة فى ذاتها هى التى تسمح بتنوع المداخل إلى العملية الإبداعية وتبرره ، مع اختلاف الرؤى ؛ الأمر الذى يؤدى إلى بعض التباين الظاهر .

٢ — لابد من التدقيق فى الأبجدية المستعملة فى تناول هذه القضية المكثفة المعقدة ، فلا يجوز الخلط بين نبض الإبداع ، الذى ينتمى إلى جذور العملية الإبداعية ، وناتج الإبداع ، علماً أو أدباً أو تشكيلاً ، أو بينهما وبين سمات المبدع ومواهبه وقدراته .

٣ — لابد أيضاً من التمييز بين المنطلق إلى قضية الإبداع بوصفها أحد محاور الحياة لكل الناس (بل لكل الأحياء ، بلا استثناء) ، وتناولها فى حدود العمل المبدع ناتجاً متاحاً فى أى مجال من مجالات المعرفة ، علماً أو أدباً أو تشكيلاً .

٤ — لا مفر من تصنيف الإبداع المنتج (رمزاً أو حياتاً) فى أشكال متعددة ، متوازية أحياناً ، متبادلة أحياناً ، مكثفة أحياناً ، ومتصاعدة (هيراركية) كثيراً ؛ فمنذ البدايات (فى دراسة العدوان والإبداع) فرّقت بين الإبداع الخالقى ، والإبداع التواصلى ، وفى آخر ما نشر لى فى هذا الصدد[11] ميّزت بين الإبداع الفائق والإبداع البديل ، فضلاً عن الإشارة إلى الإبداع المجهض ، ومحاولة تعرية الإبداع الزائف . وأهمية هذا التصنيف هى فى تأكيد ضرورة التعامل مع كل نوع بجرعات مختلفة من التطبيق الممكن .

المخرج

وفى محاولة لتقديم موقف قد يستطيع الإلمام بأطراف القضية بدرجة تخفف قليلاً أو كثيراً من التناقض الظاهر ، أطرح آخر المحاولات للتأليف بين هذه المراحل على الوجه الآتى :

استطعت أن أحدد أن دراسة الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع كانت تركز ـ من حيث هى منطلق ـ على أحقية الشخص العادى أن يكون مبدعاً بالضرورة البيولوجية ، سواء ظهر ذلك فى صورة الإبداع اليومى (الحلم) ، أو الإبداع الحياتى (تطور الحياة وارتقاء النوع) ، ثم لم يكن الإبداع المنتج رمزاً أو حياتاً قابلاً لأن يتلقاه آخر فى شكل أحد صور الإبداع لا أكثر .

لكنّ دراسة العدوان الباكرة قد ركّزت على دور طاقة العدوان فى تحطيم القديم واختراق الوعى والتقدم نحو الآخر . ولا يظهر هذا أصرح ما يكون إلا فى نوع خاص من الإبداع المنتَج رمزاً ، وهو ما أسميته الإبداع الخالقى ، وإن كان فى الوقت نفسه هو دفع جوهرى فى سائر الأنواع .

ثم جاءت الدراسة عن جدلية الجنون والإبداع لتربط بين مرحلة التنشيط التلقائى (دراسة الإيقاع) وكيفية المحافظة على ناتج هذا التنشيط بمحاولة توظيف السماح لحركية التنشيط أن تبقى فى الوعى أو قريباً منه ، ثم التأليف من ذلك ، اقتحاماً للوعى ، ثم إقداماً نحو الآخر .

أما الدراستان الأولى والوسطى ، اللتان أشارتا إلى حفز الإبداع من خلال فقد التوازن المرحلى بين مستويات الصحة أو فى مراحل النمو (نقص الأمان ـ فرط التوجس) ، فإنهما تشيران إلى العمليات المساعدة فى عملية التنشيط البيولوجى التلقائى من جهة ، وحركية الولاف الإبداعى من جهة أخرى .

وعلى ذلك ، نعود فنؤكد أن ثمة فرقاً ضروريا بين التنشيط البيولوجى العادى اللازم لحركية المعلومات التى لم تتمثل فى الكيان الكلى تمثلاً كافياً ، والتفكيك الإرادى اللاحق والمواكب ، بخاصة تفكيك التركيب الجامد الذى يمكن أن يحول بين هذا التنشيط وإعادة التوليف .

وإذا كانت عمليّة التنشيط الأولى تنتمى إلى الإيقاعية البيولوجية ، فإن عملية التحطيم والاقتحام تنتمى إلى إيجابية العدوان بدرجة مناسبة من الإرادة الغائية والوعى الفاعل النشط .

وبتعبير آخر فإن مرحلة الإمكانية البيولوجية المتاحة (فى فعل التعتعة والبسط / إيقاع) ، لا تصبح ناتجاً إبداعياً متميزاً ومرصوداً إلا إذا انتقلت إلى مرحلة الصياغة فى جرعة مكثفة مخترقة وكاشفة ، وبإرادة حاسمة ووعى مسئول . وهذه المرحلة الأخيرة ـ مرة ثانية ـ هى التى تتطلب قدراً هائلاً من الطاقة الملتحمة بالوعى والإرادة (وخاصة فيما أسميته الإبداع الخالقى أو الفائق) ، التى تكون قادرة على الحفاظ على جرعة التنشيط حتى نهاية الإبداع المنتج .

وهكذا نرى أن طاقة العدوان إنما تسهم أساساً فى المساعدة على

استيعاب التناثر (البيولوجى التلقائى) ، ومن ثمَّ الحيلولة دون العودة الساكنة التى تمحو تلقائيًا كل ما يتيحه النبض الحيوى من حركية وتنشيط قادر على التمادى فى الخلق والإبداع (عند كل الناس ـ من حيث المبدأ) .

وعلى ذلك يكون إسهام العدوان الإيجابى (فى الإبداع الخالقى بوجه خاص) ، كما جاء فى هذه الدراسة هو :

١ — العمل على تكثيف جرعة التنشيط لاختراق طبقات الوعى الذاتى ، وتأكيد الوحدة والتميّز عن الآخر ، وتحمل التهديد بالفناء بوصفه أحد مخاطر عمق التغيير .

٢ — ثم يرتبط دوره أيضاً بالحفز لاختراق وعى المتلقى (وليس الاكتفاء بدغدغته) .

٣ — ثم إن الأمر يحتاج إلى مزيد من الطاقة للحيلولة دون التناثر (فى شكل إبداع بديل مجهض أو سلبى ، فى بعض صور الجنون والانسحاب والتجمد) .

٤ — وأخيراً فإنها (طاقة العدوان) تساعد على المثابرة لإكمال حركية الإبداع وصقلها وتصعيدها ، إلى أن يتم الناتج الإبداعى ، بخاصة النوع الفائق منه[٣٨] .

الخلاصة

ومن هذه المقدمة ، فالمراجعة ، نستطيع أن نخلص إلى ما يأتى :

١ — إن نظرية الغرائز بصورتها الجديدة من منطلق علم الإثولوجيا قد عادت لتأخذ حقها فى فهم سلوك الإنسان وتطوره .

٢ — إن التسليم بنظرية للغرائز يرتبط ارتباطاً مباشراً بتأكيد وراثة العادات المكتسبة (حتى لا يصبح الفصل بينهما تعويقاً لأى تخطيط مسئول لتطور الإنسان) .

٣ — إن غريزة العدوان أعمق وأكثر خطورة من غريزة الجنس ، ومع ذلك فهى لم تأخذ حقها من الدراسة والبحث بالقدر المناسب .

٤ — إن الفرص المتاحة للتعبير عن العدوان فى حياتنا المعاصرة نادرة وواهنة بحيث تجعل إهمال دراسة هذه الغريزة خطراً أكثر تهديداً .

٥ — إن الصور المحورة للتعبير عن هذه الغريزة وتراكماتها شديدة الخطورة ، لافتقار الإنسان إلى الجهاز المناسب الصالح للتحكم فيها مباشرة .

٦ — إن إنكارها ـ أو إهمالها ـ استسهالاً خطر لا يتفق مع مسئوليات العلماء المعاصرين ، مهما كان التبرير مقنعاً تحت وهم أى أمل أخلاقى أو حلم مثالى .

٧ — إن محاولة ترويضها بالتعليم الشرطى ، أو إبدالها بالإعلاء والتعويض السطحى بالنجاح والسيطرة ، هى وسائل مرحلية ، إن نجحت فينبغى أن نؤكد على طبيعتها المرحلية ، وإلا أعاقت النمو فى النهاية .

٨ — إن التغافل عن حسابات غريزة العدوان وتأثيرها قد يكون مسئولاً عن الحروب والتمييز الطبقى المعلن والخفى بين الأجناس والطبقات الاقتصادية والاجتماعية والأديان ؛ الأمر الذى زادت مضاعفاته وتضخمت مخاطره ، بخاصة بعد تملك أدوات الدمار بلا حدود ، على نحو يهدد السلام البشرى بل بقاء النوع الإنسانى أصلاً .

٩ — إن الحل المسئول يتطلب إعادة فهمنا لمراحل تطور الغرائز ، فيما بعد الإبدال والتسامى ، نتيجة لتآلفها مع وظائف أخرى ، ومع بعضها البعض ، فى تصعيد مستمر .

١٠ — إن الإبداع الخالقى بمواصفاته الفائقة ، وخطواته المميزة ، من تحطيم وإعادة صياغة ، ثم ما يترتب على ذلك من نبذ واضطهاد وإصرار وتحد ، هو أقرب الصور للعدوان الحضارى مباشرة دون إعلاء أو إبدال ، ولكن بالمعنى التوافقى والولافى الأعلى .

١١ — يبدو أن إتاحة الفرصة لمثل هذا الإبداع بجرعات متزايدة ، ولأعداد متزايدة ، هو الوقاية الأولى من مخاطر الدمار الشامل فالانقراض ، التى تهدد وجود الإنسان فى مرحلته الحالية .

١٢ — إن توظيف طاقة العدوان فى الإبداع ـ بكل أشكاله ومستوياته ـ لا يتناقض مع نظرية التنشيط الدورى لأبجدية الإبداع ، ولا مع الجدلية الضرورية فى مواجهة نقيض الإبداع (الجنون السلبى التناثرى) .

١٣ — إن ثمة تعديلاً قد أضيف فى هذه المرحلة من تطور فكر الكاتب ، بحيث لا يعلى من دور طاقة العدوان فى تحطيم القديم (مادام التنشيط الدورى يقوم بالتعتعة تلقائيًا) ، لكنّه يركز على قدرة طاقة العدوان على الاقتحام ؛ اقتحام طبقات الوعى للمبدع ذاته ، واقتحام استاتيكية السكون ، ثم اقتحام وعى المتلقى .

١٤ — إن دراسة أنواع الإبداع من منظور بيولوجى الجذور ، وظيفى المحتوى ، غائى الدفع .. سوف تفتح آفاقاً جديدة لبحوث تبنى على تفرقة جديدة تسهم فى مسار الإنسان وتكامله ، ولا تركز على سماته وإتقاناته الطرفية ؛ فبرغم ما فى ذلك من إسهام إيجابى لا جدال فيه ، فإنه يحتاج إلى أن يُستوعب فيما هو كل غائى أشمل ، فيوازن التضخم المنحرف المهدد لمسيرة الإنسان[٣٩] .

الهوامش

(١) لعل من التكرار الذى لا مفر منه أن أشير إلى المنهج الفينومينولوجى الذى تصدر عنه هذه الدراسات المتلاحقة ، بوصفى فى بؤرة التجربة مشاركاً إيجابيًا ، وليس ملاحظاً راصداً فحسب ، مع تعدد أشكال المشاركة بين الممارسة المهنية ، والمراجعات العلمية ، والإنتاج المبدع فى الأدب على مستوييه الإنشائى والنقدى .

(٢) يقول آرثر كوستلر Arthur Koestler .. إننا لو تتبعنا الخط المجنون الذى سار عليه تاريخ الإنسان فإنه قد يظهر أن هناك احتمالاً كبيراً أن هذا الكائن العاقل Homo Sapien ليس سوى مخلوق بيولوجى شاذ ، ناتج من خطأ واضح فى عملية التطور . ويقول فى موضع آخر : إن ظهور القشرة المخية الجديدة Neocortex (فى الإنسان) هى المثال الوحيد فى التطور الذى أعطى نوعاً من الأحياء عضواً لا يعرف كيف يستفيد من استعماله .

(٣) يختص هذا البحث أساساً بالعدوان بين أفراد الجنس نفسه Intraspecies دون سواه .

(٤) وكان الموقف أضعف بالنسبة لغريزتى الموت Thanatos والحياة Eros (الحب / العشق / البقاء . . .) .

(٥) عدّد إريك فروم أربع عشرة قبيلة من القبائل غير إسكيمو الأرض الخضراء (مثل قبائل الإنكاس Incas والباشيجاس . . وغيرها) من عددهم مجتمعات لا تتصف بالعدوان التحطيمى أصلاً .

(٦) يذهب بعض السلوكيين (مثل ج . دولارد وزملائه) إلى حسبان العدوان ببساطة أحد مظاهر التفاعل للإحباط أساساً .

(٧) نعلن تحفظنا إزاء استعماله كلمة كريهة offensive لأى أثر بيولوجى ؛ حيث إن العيب الذى جعله كريهاً ليس فى وجوده وإنما فى انفصاله عن الكل .

(٨) برغم دعم لورنز لفكرة فرويد عن وجود غريزة خاصة بالعدوان فإنه ذهب ــ كما نحاول التأكيد هنا ــ إلى أنها غريزة تحترم الحياة بشكل ما ، فى حين ذهب فرويد إلى أنها أقرب إلى التحطيم والموت .

(٩) ولعل هذا ما حاول أليسون فيتزسيمون تأكيده فى حديثه عن الغضب والعدوان (وهو يرادف بينهما) فى قوله « إن الغضب . . هو جزء لا يتجزأ من الحب ومن كل الدفاعات والتحفظات ضد الموت والقوى المهددة . وإضافة إلى هذا فإن هناك شيئاً صحيًا ومفيداً فى العدوان : هو أنه جزء من كل الأساليب الإبداعية » . (وهو لم يذكر كيف كان ذلك ؛ وهذا ما سنحاول الوصول إليه فى نهاية البحث) .

(١٠) فى حديث إريك فروم عن العدوان بما هو تأكيد للذات Self Aggression ، حاول أن يدعم العدوان بوصفه خطوة أمامية (ضد النكوص بما هو خطوة رجوعية) .

(١١) يحيى الرخاوى : دراسة فى علم السيكوباثولوجى ١٩٧٩ (شرح سر اللعبة) دار عطوة للطباعة .

(١٢) كما يمكن الرجوع إلى عرض إريك فروم (المحلل النفسى الحديث ، فى كتابه « تشريح عداونية الإنسان ») لتطور وجهة نظر فرويد فى نظرية العدوانية والتحطيم Freud's Theory Aggressiveness and Destructiveness فى تسلسل رائع منذ عدها أولاً (ثلاث مقالات فى الجنس ١٩٠٥) جزءاً من المكونات الغرائزية Component instincts لغريزة الجنس ، ثم أخذ يشك فى وجودها بما هى غريزة مستقلة (حالة هانز الصغير سنة ١٩٠٩) حتى أعلنها مستقلة فى « ما فوق مبدأ اللذة ١٩٢٠ » دون اقتناع كامل ، وكيف قرنها ابتداء بما أسماه غريزة الموت ؛ أى أنه نظر إلى فاعليتها السلبية والتحطيمية أساساً . وظل يستعرض التطورات التالية حتى قرب وفاته ١٩٣٨ ، حيث أكد أخيراً « . . إن العدوانية بصفة عامة هى ظاهرة غير صحية ، وهى تؤدى إلى المرض » (لاحظ استعمال عدوانية Aggressiveness وليس عدواناً Aggression التى نادراً ما كان يشير إليها ، والتى هى موضوع بحثنا هذا) .

(١٣) لم نذكر الجريمة ، وبخاصة جرائم العنف ، كالقتل والسلب بالإكراه ، لأننا نتحدث عن الشكل المقبول اجتماعيًا للعدوان . والجريمة غير مقبولة ؛ فهى مضادة للمجتمع بطبيعتها ، برغم أنها تعبير مباشر عن العدوان .

(١٤) كلا من ستور (Storr,A. (1970 (انظر القراءات) ، وألفرد أدلر .

(١٥) يقول تينبرجن : « . . . إن القاعدة أن كل الأنواع قد نجحت فى تحقيق النصر دون أن يقتل أحدها الآخر . وفى الحقيقة أنه حتى مجرد إسالة الدماء يعد حدثاً نادراً فيما بينها . والإنسان هو النوع الوحيد الذى يمارس القتل الجماعى ؛ الوحيد ذو الوضع الناشز فى مجتمعه » .

(١٦) لاحظ كلمة « العودة » ؛ الأمر الذى يحتاج إلى الجنة ذاتها حتى يتحقق ذلك فى أمان كاف .

(١٧) معظم أنواع العصاب ، وربما اضطراب الشخصية من النوع السماتى trait personality disorder هو الأقرب إلى هذه المقابلة . وكان هذا هو اهتمام فرويد الأول . وهو ما يفسر اهتمامه بالعصاب ــ أكثر من الذهان ــ بشكل خاص .

(١٨) الفصام ، واضطراب الشخصية من النوع النمطى Personality pattern disorder هو الأقرب لهذا المستوى .

(١٩) هذه المرحلة تحتاج إلى تفصيل لا يمكن أن يستوعبه هذا البحث . ثم إن ما يهم فى هذا البحث فى المقام الأول هو عرض الحل الصحى المنطلق لانطلاق العدوان ، وليس الصورة المرضية لمضاعفات كبته .

(٢٠) قد يكون موقف سارتر من جحيم الآخر هو موقف مبدع بالضرورة ، من هذا المنطلق على وجه الخصوص .

(٢١) الأصل اللغوى لكلمة العدوان Aggression وهو graditad حيث gradus تعنى خطوة Step ، فى حين تعنى ad تجاه Towards . وهذا يعنى ــ كما قال ــ التحرك إلى أمام Movang Forward . وفى اللغة العربية نجد مادة « عدا » من أكثر المواد اختلاطاً وتوقفاً على السياق الكامل . وعموماً فإنها لا تستبعد التقدم إلى أمام ، حيث : عدا عدواناً : (بفتح العين والدال) جرى وأحضر ، وعدا عدواناً (بضم العين وفتح الواو) ظلمه وتجاوز الحد . وكأن اللغة العربية قد جعلت الحد الفاصل بين العدوان الذى هو تقدم ، والعدوان الذى هو اعتداء ، فرقاً كميا تجاوزاً حدوداً معينة .

(٢٢) يحيى الرخاوى (١٩٧٥) : تحرير المرأة وتطور الإنسان ؛ نظرة بيولوجية » . المجلة الاجتماعية القومية ، ١٢ ، العددان ٢ — ٣ .

(٢٣) ذكرت غالبية هذه التعليقات كما هى مصاحبة للمحاولة الأولى فى كتابة هذه الدراسة عن العدوان والإبداع ، ولم أضف إليها الآن إلا الإشارة إلى بحثى الدكتوراة اللذين نبعا منها ، وأجريا فى كل من كليتى الطب بجامعة القاهرة ، والآداب بجامعة عين شمس ، وكذلك الفقرة — ٦ — بشأن ما يتعلق بالمنهج ووسائل التحقيق وأدواته .

(٢٤) وقد أوحت هذه الملاحظة بفرض اقترحته على إحدى طالباتى ، فقامت بعمل رسالة دكتوراه فى الطب النفسى ، لبحث التفرقة بين مظاهر العدوان السلبى والإيجابى فى مسار العلاج الجمعى .

عزة البكرى : ظاهرتا الاكتئاب والعدوان فى العلاج النفسى الجمعى ، رسالة دكتوراه ، كلية الطب ، جامعة القاهرة ١٩٩٠ (غير منشورة) .

(٢٥) وقد تحقق ذلك فى البحث المشار إليه فى الهامش السابق حالاً ؛ بقدر ما تحقق فى بحث آخر فى مجموعة العلاج الجمعى نفسها .

نجاة النحراوى ، (١٩٨١) دراسة إكلينيكية فى بعض حالات البارانويا من خلال أعراضها (محاولة توضيحية) . رسالة ماجستير . كلية البنات ، جامعة عين شمس .

(٢٦) ـــــ (١٩٧٨) مقدمة فى العلاج النفسى الجمعى : عن البحث فى النفس والحياة . القاهرة : دار الغد للثقافة والنشر .

(٢٧) القتل بين مقامى العبادة والدم : قراءة فى ليالى ألف ليلة لنجيب محفوظ » . الإنسان والتطور ، عدد ١٩ ، من ١٢٢ — ١٥٦ .

(٢٨) ـــــ (١٩٨٧ ، ١٩٨٨) : قراءة نقدية فى « بيع نفس بشرية » لمحمد المنسى قنديل . الإنسان والتطور ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٩٨ — ١٢٦ .

(٢٩) ـــــ (١٩٨٣) الموت .. الحلم .. الرؤيا : دراسة فى رواية الأفيال لفتحى غانم . الإنسان والتطور ، ١٥ : ١٠٨ — ١٣٦ .

(٣٠) يحيى الرخاوى : من قصيدة رثاء الفخر (لم تنشر بعد) : القتل فعل فارس ، ما أشعل النارَ الحياةَ تُفجرُ الوعىَ المصفَّرَ بالعدم .
[لكنّ دسّ السم فى نبض الكلام ، قتلُ جبانْ] .

(٣١) الأمر الذى عانيت منه فى قراءتى لشعر أحمد زرزوز ، ولم أعد إليه ثانية عجزاً رخوفاً . يحيى الرخاوى (١٩٨٦) .
هوامش وهواجس حول شعر أحمد زرزور . القاهرة ، أبريل ، عدد ٥٨ ص ٧٨ — ٧٩ .

(٣٢) يحيى الرخاوى : دورات الحياة وضلال الخلود (الموت والتخلق فى حرافيش نجيب محفوظ) . « فصول » ، المجلد التاسع . العدد الأول والثانى . أكتوبر ١٩٩٠ : ص ١٥٣ — ١٨٨ .

(٣٣) يحيى الرخاوى جدلية الجنون والإبداع « فصول » ٦ ، ٤ / ١٩٨٦ : ٣٠ — ٥٨ .

(٣٤) ـــــ (١٩٧٢) : مستويات الصحة النفسية على طريق التطور الفردى ، فى : حيرة طبيب نفسى ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ص ٢٠٣ .

(٣٥) ـــــ (١٩٨٠) العدوان والإبداع . الإنسان والتطور ، ٣ : ٤٩ — ٨١ .

(٣٦) ـــــ (١٩٨٢) رباعيات ورباعيات : « قراءة فى الخيام وسرور وجاهين » (دراسة مقارنة لما تمثله الرباعيات الثلاث من موقف شيزيدى، وموقف بارانويى وموقف اكتئابى على التوالى) . الإنسان والتطور ٤٥ — ٩٨ .

(٣٧) ـــــ (١٩٨٥) . الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع . « فصول » ، المجلد الخامس ، العدد الثانى ، ص ٦٧ — ٩١ .

(٣٨) إن الدعوة إلى استيعاب العدوان فى حركية الإبداع لا يمكن أن تقتصر على تنمية المواهب ، أو الحفز على الإنتاج الإبداعى ، بقدر ما تشير وتوصى بضرورة خلق محيط من الحرية والحركة والمحاولة فى مجالات الحياة كلها ، تسمح باستيعاب هذه الطاقة فى مختلف أشكال الإبداع ومراحله ومستوياته .

(٣٩) لا تستند هذه الدراسة على نصوص بعينها بقدر ما تستأنس ، فى السياق ، بمقتطفات من قراءات مواكبة . لذلك فضلت أن أحتفظ بالمراجع الأولية كما أثبتت فى العمل فى صورته الأولى ، لا بوصفها مراجع محددة ، بل بوصفها إطاراً عاماً متداخلاً مع الأرضية التى نشأ فيها هذا الفكر . فهى قراءات مواكبة ، ولكنها ليست جوهراً يرجع إليه ، بحيث تظل الأطروحة فى موقعها نفسه حتى لو رفعنا منها الدعم المقتطف . ولا أود أن أسن بذلك سنة لا أوافق على تعميمها ، لكنى متمسك بحقى — حالاً — فى ذلك . وبالإضافة إلى ذلك فإن ثمة قراءات لا غنى عنها بما اقتطف منها ، بحيث أحسب أنه لا يمكن الحوار مع ما جاء بهذا العمل بغير الإلمام الكلى بكافة جوانبها .

ومن أهم تلك القراءات الموصى بها :

سيجموند فرويد : « ما بعد مبدأ اللذة » : ترجمة محمد عثمان نجاتى ، دار المعارف ١٩٦٦ .

يحيى الرخاوى : « تحرير المرأة وتطوير الإنسان : نظرة بيولوجية » . المجلة الاجتماعية القومية ، المجلد الثانى عشر (العدد ٢ ، ٣) ١٩٧٥ .

ـــــ : « دراسة فى علم السيكوباثولوجى » : دار الغد للثقافة والنشر ١٩٧٩ ، القاهرة .

ـــــ : الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع . فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثانى ، ص ٦٧ — ٩١ .

ـــــ : جدلية الجنون والإبداع فصول ٦ ، ٤ ، ١٩٨٦ : ٣٠ — ٥٨ .

Alliso, C.C. (1972) Guilt, " Anger and Cod ". New York: The Seabury Press .

Arieti, S. (1976) " Creativity : The Magic Synthesis " New York · Basic Books

Corning, W.C. (1975) " Violence Depends on your Point of View ',

Dyal, J., Corning, W.& Willows, D. (1975) " Readings in Psychology : The Search for Alternatives ". New York; Mc Graw-Hill Book Company .

Fromm, E (1973) " The Anatomy of Human Destructiveness ". New York : Fawcett Crest .

Storr, A. (1970) " HumanAggression " New York; Atheneum Publisher .



خصوصيات الابداع الشعبى

نبيلة إبراهيم

« ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص بها قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر » .
(ابن قتيبة ــ الشعر والشعراء ، جـ ١ ص ٦٢ — ٦٣)

« الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر فى الجودة ، أو غير مبالغ فى بلوغ المدى فى النفاسة » .
(الفارابى ــ ديوان الأدب ، جـ ١ ص ٧٤)

يبدو الحديث عن « الإبداع الشعبى » للوهلة الأولى غريباً وربما كان منبراً ، فقد ظل الفكر النقدى على مدى الزمن وإلى يومنا هذا لا يتحدث عن الإبداع ــ إذا عرض له ــ إلا منسوباً إلى الفرد المبدع . ومع مضى الزمن ، وتواتر هذا الفكر استقرت فى الأذهان فكرة أصبحت من المسلمات مؤداها أن الإبداع نشاط فردى ، ينشأ عن تجربة فردية . وحين نتحدث عن الإبداع الشعبى ، الذى هو إبداع جماعى بالضرورة ، تنشأ مشكلة ذات وجهين : الأول يتعلق بتخليص الإبداع من خاصيته الفردية ، والثانى يتعلق بكيفيات هذا الإبداع وخصوصياته . وليس من هدف هذه الدراسة مطلقاً أن تنفى فردية الإبداع الأدبى والفنى بعامة ، ولكنها تسعى إلى تأكيد ظاهرة الإبداع الفردى . ومن هنا فإننا نواجه فى هذه الدراسة صعوبة أولى فى مواجهة فكر مستقر . وصعوبة أخرى فى ارتياد مجال لا أقول إنه مجهول كلية ، ولكنه ظل مهملاً لما يكتنفه من شكوك .

١ — حتمية التعبير الشعبى

ترجع حتمية التعبير الشعبى إلى أنه يعد المكون الأساسى فى حضارات الشعوب ، وإذا كانت الحضارة ظاهرة اجتماعية محلية ، فلأن التعبير الشعبى بكل أشكاله ونماذجه اللغوية وغير اللغوية لا يُثبت وجوده إلا وهو متمركز فى الزمان والمكان المحليين . وتعد اللغة المحرك الأول لكل حضارة ، لأنها هى التى تشكل مجموعة النظم الإشارية التى يصطلح عليها الناس فيما يختص بكل وجه من وجوه حياتهم . ولهذا فإن اللغة الطبيعية تحتل مكان الصدارة فى الاتصال البشرى . ولا يمكن أن تثبت اللغة ، بوصفها نظماً إشارية ، ما لم تكن متغلغلة فى البنية الحضارية ، كما أنه لا يمكن لحضارة أن تعيش ما لم تكن مفصحة عن هويتها فى بنية اللغة الطبيعية .

وتعرف الحضارة بأنها حصيلة من الذكريات التى تعبر عن نفسها فى شكل نظم فكرية تكشف عن كنهها فى كل مظاهر الحياة اليومية ، وفى حصيلة المعارف المتوارثة التى تحدد الممنوع والمرغوب فيه قولاً وفعلاً ، وفى كل شكل من أشكال الإبداع التى تفهمها الجماعة وتكتشف فيها أبعاد إدراكهم للمحدود فى حياتهم ، واللا محدود فيما وراء أفقهم المحسوس[١] .

وإذا فهمنا الحضارة بهذا المعنى فإننا نرتب على ذلك النتائج التالية المرتبطة بالتعبير الشعبى ونؤكد حتميته :

أولاً : إن الحضارة ظاهرة اجتماعية ، وهى أساس بناء المجتمع ونظامه . ولا تستبعد الحضارة دور الفرد ، بشرط أن يكون هذا الفرد ممثلاً للجماعة ومثرياً لتراثها ، أو على الأقل محافظاً عليه .

ثانياً : إن الحضارة تنصب على حصيلة الماضى الذى ثبت فى شكل النظم الراسخة فى حياة الجماعة ، اللغوية وغير اللغوية . وقد نجد من يتحدث عن بناء حضارة مستقبلية . واستعمال لفظ حضارة فى هذه الحالة يكون من قبيل المجاوزة ، إذ لا يعنى ذلك سوى خطة عمل ذات أهداف مستقبلية . فإذا أضافت خطة العمل هذه فيما بعد ، حصيلة يمكن أن تضم إلى رصيد الذكريات الماضية الراسخة ، فإنها تعد عندئذ إضافة حضارية .

ثالثاً : إن الحضارة بوصفها نظماً إشارية ، لابد أن تترجم فى النهاية إلى نصوص ؛ فاللغة فى النهاية هى التى تتناقل ، وهى التى تترجم إلى معنى تفهمه الجماعة وتتبادله ؛ ومن ثم يكون النص على الدوام قابلاً للفهم وإعادة الفهم ، كما يكون قابلاً للإضافات المثرية[٢] . وهذا هو السبب فى أنه ليس هناك حضارة من الحضارات لم تسجل من خلال اللغة فى أى صيغة من الصيغ المعروفة فى التعبير الجمعى . وقد تكون الكتلة الحجرية المشكلة فى شكل بناء أو تمثال مكوناً من مكونات الحضارة ، ولكن هذا التشكيل الحجرى لا يصل مغزاه إلى فكر الجماعة إلا إذا صاحبته اللغة ووضعته فى قلب الأحداث التاريخية أو الأسطورية . وبهذا تصبح اللغة هى السجل الحضارى الذى يصل الماضى بالحاضر .

رابعاً : إن حركة الجماعة فى إطار حضارتها تكون وفقاً لقيم موضوعية تهم الجماعة بأسرها ، وليس وفقاً لرغبات ذاتية . والفرق كبير بين الرغبة والقيمة ؛ فالأولى تنبع من داخل الإنسان بدافع حاجات « الأنا » الخاصة ، ولهذا فإنها قد تكون بعيدة عن الحق والعدل ؛ أما الثانية فهى تكتشف من الخارج ، وقد تكون مضادة للرغبة الذاتية . ومعنى هذا أن الحضارة تؤسس على مجموعة من القيم الموضوعية التى يفرزها الحس الجمعى والفكر الجمعى ، وليس على مجموعة من الرغبات التى لا تلبى إلا حاجات مؤقتة . وإلى هذه القيم الموضوعية تنتمى القيم الأخلاقية والدينية والجمالية ، وهى تمثل مجموعات الأعمدة الثلاث التى تقوم عليها كل حضارة من الحضارات ، وهى مجموعات الأعمدة الثلاث التى يقوم عليها التعبير الشعبى[٣] . وكيف لا ، وهى الأعمدة التى تحدث التوازن بين العقل والروح على المستوى الفردى والجمعى معاً !

وخلاصة القول إن الحضارة التى يعد التعبير الشعبى مكوناً أساسياً لها ، نظام آلى يحكم جمع المعلومات فى ضمير الجماعة وينظمها ويحفظها فيه حتى يكون لها استمراريتها ودوامها . وهناك مظهران لهذا الدوام : دوام النصوص فى الذاكرة الجماعية ، ودوام الشفرة . ومن الممكن أن تعيش النصوص والشفرة معاً ، ولكنه فى كثير من الأحيان تبقى النصوص وتختفى الشفرة . فالحكايات الخرافية ، على سبيل المثال ، ماتزال تحكى حتى اليوم وإن غابت عنا شفرتها التى كانت ملازمة لها فى زمن تاريخى محدد . وهذا يعنى أن حياة النصوص أطول أمداً من نظم الشفرات . على أن النصوص القديمة تظل تستقبل مع تناقلها عبر السنين بطبيعة الحال إضافات جديدة . وهنا يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضارى للنصوص .

ويتم هذا من خلال مسارات ثلاثة : المسار الأول ، هو الذى يسمح بالإضافة الكمية للمعارف الجديدة المصاحبة لتغير الأزمنة . والمسار الثانى ، هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة ، بحيث تتداخل فيها وتتآلف معها ؛ فالعناصر الأسطورية ؛ على سبيل المثال ، يعاد توزيعها فى أشكال جديدة من القص لتسهم فى خلق إبداعى جديد .

وأما المسار الثالث فهو الذى يلغى جوانب من القديم ليُحل محلها ما هو جديد ؛ فمن أهم سمات الثقافة الشعبية أنها يتحتم نسيان بعضها من أجل خلق ما هو جديد ، وذلك تلبية لطبيعة الإنسان الذى يسعى دائماً إلى التغيير والتجديد . فإذا كان المهاد الفكرى والاجتماعى لم يعد ملائماً لرواية السير الشعبية ـ مثلاً ـ على نحو ما كانت تروى من قبل ، فإن العقل الجمعى سرعان ما ينسى رواية هذه السير لحساب نمط آخر جديد من القص .

ونخلص من ذلك إلى أن التراث الشعبى عملية طبيعية تنتمى كل الانتماء إلى العملية الحضارية ؛ فهو لم يوضع وضعاً ، وإنما نشأ من خلال عملية معقدة ، تتراكم فيها المعارف الحياتية والكونية . وهذه المعارف تظل تنقى وتغربل حتى تستقر فى تشكيلات فنية ذات قيم إشارية عالية ، وقيم جمالية شديدة الخصوصية . ولا يتم هذا إلا من خلال اتفاق جماعى سرى وضمنى ، بحيث يصعب مراقبته أو تسجيله . وبسبب كل هذا فنحن نتحدث عن حتمية التراث الشعبى الذى يشبه حتمية الغرائز . والفرق بين الغرائز والتراث الشعبى ، أن الغريزة ثابتة ، وأنها إن تركت دون كبح أو تنظيم كانت عامل هدم للإنسانية . أما التراث الشعبى فهو أكبر عامل على تنظيمها وتحديد المعايير اللازمة لنشاطها وسلوكها .

لقد مضى زمن كان ينظر فيه إلى التراث الشعبى على أنه إفراز الطبقات المسخرة من الشعب ، وربما ما يزال لهذه النظرة أثر فى تقويم التراث الشعبى . ولا يعد هذا قصوراً فى فهم طبيعة التراث الشعبى فحسب ، بل فى مفهوم الحضارة بصفة عامة . على أن هذه النظرة تغيرت على مستوى العالم نتيجة التطور الذى حدث فى العقود الأخيرة فى مناهج العلوم بصفة عامة ، والعلوم الإنسانية بصفة خاصة . ولم يكن التراث الشعبى بصفة عامة ، والأدب الشعبى بصفة خاصة ، بمنأى عن التأثر بكل ما هو جديد فى هذه الدراسات . ومن هنا كان التطلع إلى ضرورة الاهتمام بهذا التراث لا بوصفه إفراز الطبقات المسخرة ، بل بوصفه ملكية قومية ، لكل فرد فى المجتمع فيها نصيب .

٢ — خصوصية التعبير الأدبى الشعبى

يقول « بروب » فى كتابه « نظرية الفولكلور وتاريخه » : « إن الفولكلور (وهو يعنى به فى هذا المجال ، الأدب الشعبى) يمتلك عدداً من الملامح الخاصة التى تختلف إختلافاً حاداً عن الأدب الفردى ، إلى درجة أن مناهج دراسة الأدب الفردى تعجز عن حل كل مشاكله »[٤] .

وأول ملامح هذه الخصوصية أن الأدب الشعبى يعتمد ، بوصفه وسيلة اتصال جمعية ، على المشافهة ، فإذا وصل النص إلى حد تثبيته كتابة ، ترتب على هذا أمران مهمان : الأمر الأول أن عملية نقل النص الشفاهى إلى نص مكتوب لابد أن تتم على يد من عاش واستوعب حضارة الكلمة المكتوبة ، وأراد أن يستغلها فى نقل النص ونشره ، لا عن طريق الاستماع إليه ، بل عن طريق القراءة . وهذا معناه أن النص لا يصبح وسيلة اتصال بين راو وجمهور من المستمعين ، بل يصبح متصلاً بالقارىء على نحو مباشر ؛ وهى الوظيفة التى يقوم بها أى نص مكتوب .

والملمح الثانى أن النص المكتوب قد يتيح الفرصة للرواة مرة أخرى لاسترجاع عملية الرواية الشفاهية ، وذلك عندما يكف النص الشفاهى عن أن يؤدى دوره فى عملية الاتصال الجمعى لتغير الظروف التاريخية كما سبق أن ذكرنا ؛ وعندئذ يمكن أن يستعين الراوى بالنص المكتوب فى القيام بعملية رواية أخرى . على أنه إذا حدث هذا ، فإن النص لا يروى كاملاً كما كان يروى من قبل ، بل لابد أن يتعرض لعملية الاختزال أو التغيير على نحو ما ؛ فقد يحدث عزل لبعض أحداثه لتروى بمفردها ، وقد تتغير بعض الأحداث تغيراً كاملاً ، وقد يروى فى صيغة لغوية جديدة ، كأن يتحول النص كله إلى صياغة شعرية خاصة . وكل هذه المتغيرات نعيشها اليوم فى رواية سيرة متبقية من السير العربية المروية وهى السيرة الهلالية . فإذا شاعت هذه الروايات الجديدة واستقرت ، فإنها تستقل عن النص المكتوب ، ويصبح لها كيانها الخاص بها بوصفها وسيلة اتصال جماعية ، تقوم مرة أخرى على المشافهة .

وكل هذا يؤكد أن النص الأدبى الشعبى لا يتمتع بكيانه الحى إلا إذا أدى دوره بوصفه عامل تواصل شفاهى بين الجماعة .

وهنا نقف وقفة مع موضوع الشفاهية لنرى أثرها فى خصوصية النص الشعبى . يناقش « والتر أونج » فى كتابه المهم عن « الشفاهية والكتابية » تميز حاسة السمع فى عملية التوصيل عن سائر الحواس الأخرى . وتتلخص مزاياها فيما يلى :

أولاً : إن الصوت سر الحياة ؛ وإذا لم يكن هناك صوت فهناك صمت ؛ وحياة الشعب حركة وصوت . والصوت هو وسيلة الاتصال المعرفى بين الأنا والآخر . وكلما قويت الطاقة التى تصحب الصوت ، كانت فعاليته أكبر بالنسبة للمستقبل ؛ فعلى قدر ما تكون طاقة الإرسال تكون فعالية الاستقبال . ومن هنا استخدم فى وصف عملية الاتصال الشفاهى مصطلحا الشحن input والتفريغ out put اللذان يستخدمان فى نظام المعلومات فى الحاسب الآلى ؛ فالحاسب الآلى لا يعطى من المعلومات إلا بقدر ما أودع فيه ؛ وهذا ما يحدث معكوساً فى عملية الاتصال الشفاهى ؛ فعلى قدر ما يخرج من المرسل ، تكون حصيلة الداخل إلى المستقبل (المتلقى) .

وهناك قيمة أخرى للصوت تتمثل فى علاقته الخاصة بالزمن ؛ فالصوت يستغرق مسافة زمنية ثم ينتهى فتنتهى معه مسافته الزمنية . ولكن هذا لا يعنى أن الزمن توقف ؛ فالزمن ديمومة لا تنقطع ، وسيظل الصوت مقترناً به ما بقيت الحياة ؛ فعلى الرغم من أن الصوت ينتهى مع مسافته الزمنية فإنه قابل لأن يسترجع تماماً كما يسترجع الزمن ؛ فالإنسان الشعبى قد تثور الرغبة فى داخله لاسترجاع موال سبق له أن سمعه ، فهو عندئذ يغنيه إما لنفسه أو لنفسه ولغيره . وقد يجد الرغبة فى أن يعيد على أسماع غيره حكاية أو مثلاً شعبياً ، أو غير ذلك من أشكال التعبير الشعبى .

وهنا يتمثل الفرق الجوهرى بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة ؛ فالكلمة المسموعة تسترجع بناء على رغبة من داخل الإنسان نفسه ؛ أما الكلمة المكتوبة فإن استرجاعها لا يتم إلا عن طريق رؤيتها مكتوبة مرة أخرى ، فإذا استعان الإنسان بذاكرته فى استرجاعها ، فإنها تكون قد تحولت عندئذ إلى صوت مسموع داخلياً(*) .

على أن استرجاع الكلام المسموع يكون أيسر كثيراً ، ويكون الدافع الداخلى أقوى ، عندما يكون هذا الكلام قد صيغ صياغة فنية تقوم على الإيقاع والتشكيل منفردين أو مجتمعين ، ليعبر عن تجربة جمعية مختزنة تهم الجماعة . وهذا هو السر فى وفرة أشكال التعبير وتنوعها فى الإبداع الشعبى ؛ إذ هى بمثابة الطاقة الهائلة التى تقف وراء المعلومة لتضمن وصولها إلى هدفها .

وكل هذا يؤكد أن الشفاهية جوهر عملية الاتصال الجمعى ، وبدونها لا يكون هناك تعبير جمعى أو مشاعر وقيم جمعية . وفضلاً عن هذا لا يكون هناك استمرار للتراث ، مع ما يتضمنه مفهوم الاستمرار من تجديد وخلق مستمرين .

وفى هذا المجال يعقد « أونج » مقارنة طريفة بين بعض الحواس المسئولة فى كثير أو قليل عن أداء عملية الاتصال الجمعى ، ليثبت أن أكثرها كفاءة بطبيعة الحال هى حاسة السمع . فحاسة البصر لا ترى إلا السطح ، وهى لا تنفذ إلى العمق إلا بقدر محدود ، ولا بد عندئذ أن تغير العين اتجاهها . ومعنى هذا أن العين لا ترى فى الوضع الواحد إلا ما يقع فى مجال بصرها ، فإن شاءت أن ترى غيره فلابد أن تغير من اتجاهها .

وبالمثل فإن حاسة اللمس لا تلمس إلا السطح ، فإن شاءت اليد أن تلمس ما هو أعمق من السطح ، لم تستطع الوصول ، مهما كانت قدرتها ، إلا إلى مدى محدود للغاية . وفضلاً عن هذا فإن ما تنجزه حاسة السمع وحاسة اللمس على المستوى السطحى والمستوى العميق لا يخص إلا صاحبيها .

وبالمثل فإن حاسة الشم تربط كل فرد على حدة بعالمه الخارجى . فإذا حدث أن كانت الاستجابة جماعية لشم رائحة قوية تمثل خطورة ، مثل الدخان ، فإن الاستجابة الجماعية فى هذه الحالة تكون آنية ، وليس لها علاقة بعملية التواصل الحضارى الجمعى المستمر .

أما حاسة السمع فتتمتع بكفاءة استقبالية لا تبلغ مداها أى حاسة أخرى ؛ فهى تستقبل ــ دون عناء ــ الأصوات القريبة

والبعيدة ، والأصوات السطحية وذات العمق . وهى ليس لها الخيار فى ذلك ؛ فالأصوات جميعها ، البعيدة والقريبة ، والسطحية والعميقة ، وكل الأصوات مع اختلاف درجاتها ، تصب فى الأذن صباً ، على نحو يجعل الإنسان على الدوام ، على صلة بالمحدود واللا محدود ، وبالعالم كله الذى يحيط به(٦) .

فإذا كانت العلاقة بين المرسل والمستقبل فى التعبير الأدبى الشعبى تقوم على المشافهة ، أى على الكلام الذى يصل إلى السمع ، فإن هذا يعنى أن عملية اتصال كل فرد بما حوله تتم فى أعلى درجاتها . وعلى سبيل المثال ، فعندما يقوم الراوى بأداء دوره فى توصيل النص إلى الجماعة المصغية إليه ، فإن آذان هذه الجماعة تستقبل صوت هذا الراوى ضمن مؤثرات صوتية أخرى ؛ فحركة الحياة وما يعج بها من أصوات لا تكف من حولها . كذلك يصل إليها بين الحين والآخر أصوات بعض المستمعين المشجعين لعملية الرواية ، وقد يصل إليها أصوات صادرة من الطبيعة نفسها . وكل هذا يؤكد أن عملية الرواية الشفاهية تجعل المستمع يعيش الموقف الحيوى فى كليته ، وليس فى جانب واحد محدود منه ؛ إذ ليست الأصوات سوى شفرات تترجم إلى وقائع الحياة بكل أبعادها .

ولم يفت « أونج » أن يعقد كذلك مقارنة سريعة بين وسيلة الاتصال الجمعى الطبيعى عن طريق السمع ، ووسيلة الاتصال التكنولوجى التى تقوم على السمع كذلك ، ويمثلها جهاز التليفزيون ؛ إذ قد يتصور أنهما يؤديان غرضاً واحداً هو الاتصال الجماهيرى . والواقع أنهما يختلفان كل الاختلاف ؛ فوسيلة الاتصال التقنية تنظم المعلومات وفقاً لإرادة متحكمة فيها ، وليس للمستمع دخل فى ذلك(٧) ، فى حين أن المؤدى الشعبى يضع فى حسبانه أولاً رغبة المتلقين عنه ، والمجال الفكرى والاجتماعى الذى يعيشون فيه ويتفاعلون معه ؛ وهو حريص كل الحرص على أن يصل بعملية الاتصال إلى أعلى درجة من الإثارة والفاعلية ، وإلا بطل دوره ؛ ولهذا فهو يعد الاستجابة الفورية للمتلقى علامة على نجاحه فى تحريك عملية التلقى ، وفى وصول الرسالة إلى هدفها ، أى إلى نفس المتلقى . ومن ثم فهو يحرص على الإبقاء على درجة الاستجابة حية لدى المتلقى منذ اللحظة التى يبدأ فيها عملية الأداء حتى نهايتها ، ومعنى هذا أن عملية الاتصال الطبيعية لا تسير فى اتجاه واحد ، بل فى اتجاهين متوازيين من المؤدى إلى الجماعة الشعبية ؛ ومن الجماعة الشعبية إلى المؤدى . وهذا ما لا يمكن تحققه مع وسيلة الاتصال التليفزيونى ، التى تبث فى اتجاه واحد ، من المرسل إلى المستقبل .

٣ — خصوصية التأليف فى الأدب الشعبى .

وترتبط بالشفاهية خصوصية ثانية للإبداع الشعبى بصفة عامة ، هى أنه مجهول المؤلف . ولن نقف لنناقش هذه القضية التى كثيراً ما أثيرت ، لأنها من وجهة نظرنا حقيقة مؤكدة . وما يهمنا فى هذه الخاصية هو مدى تأثيرها فى الإبداع الأدبى الشعبى .

وأول ما يثار بصدد هذه القضية ، قضية مجهولية المؤلف ، ارتباطها كلية بعملية انتشار النص وذيوعه عن طريق الشفاهية . فالنص المجهول المؤلف يعد ملكية عامة للشعب ، فإذا راقه ، لأنه يؤدى وظيفة ما فى حياته ، حرص على ترديده . ومع الترديد المستمر يكون النص عرضة للتغيير الذى يتدخل فيه بشكل أو بآخر الرواة المبدعون الذين يعدون بمثابة أجهزة استقبال حساسة لمتغيرات العصر واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية ، وما تتطلبه هذه المتغيرات وتلك الاحتياجات من تشكيلات جديدة ، ووسائل فنية جديدة .

وهنا يقف النص الأدبى الشعبى مواجهاً فى خصوصيته النص الأدبى الفردى ؛ فالنص الفردى يتمتع بالثبات لأنه يكتب ويظل حبيس الورق ، ومن ثم لن يكون عرضة للتغيير ، ولابد أن يتعامل معه القارىء على هذا الأساس . ولكن القارىء حر فى أن يفهمه كيفما شاء ؛ ولهذا تتعدد القراءات مع ثبات متن النص .

أما النص الشعبى فهو أولاً مجهول النشأة ، كما أنه لم ينشأ فجأة منفصلاً عما قبله من النصوص والمعارف الشعبية المتراكمة عبر عصور طويلة . ولهذا فإن النصوص الأدبية الشعبية ، على الرغم من اختلافاتها الشكلية ، شديدة الصلة بعضها ببعض ؛ فقد يكمل بعضها بعضاً فى سياق الفكر الكلى المنتظم ، وقد يفسر بعضها بعضاً ، كأن يكشف عن أصول اللغة الإشارية الممتدة فى أعماق التاريخ .

هناك إذن اختلاف جوهرى بين النص الفردى والنص الشعبى . وهناك وجه آخر للاختلاف ، وهى أن العلاقة غير المباشرة بين النص الفردى والقارىء تقابلها علاقة مباشرة ، بل علاقة مواجهة ، بين مؤدى النص والمستمع إليه . وكل مؤد يعلم أنه يؤدى رواية أخرى لنص قيل من قبل ، كما أنه يعلم أنه لا يملك حق التسلط لفرض روايته ، ولهذا فإن المستمع الذى يمكن أن يكون راوية من بعد ، حر فى أن يغير هذا النص كذلك . على أن هذه الرغبة فى تغيير النص لا تتولد لديه إلا نتيجة لتفاعله مع الرواية التى استمع إليها .

وكل هذا يؤكد أن النص الشعبى حركة مستمرة مع حركة الحياة ؛ فكل ما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تغيير ، وكل ما يستوعبه الشعب من أفكار إزاء هذا التغيير ، لابد أن يجد صداه فى حركة النص .

ويؤكد هذا أن القصص الشعبى ، على سبيل المثال ، لم يثبت عند نمط بعينه . وكل نمط ينشأ جديداً لابد أن تكون له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنمط السابق عليه . فإذا كانت الأسطورة تعد أقدم الأشكال القصصية الجمعية ، فإنها بعد أن تغير المجال الفكرى والاجتماعى الملائم للعصر الأسطورى ، تحللت الأسطورة وتركت آثاراً من موضوعاتها ورموزها فى القصص الذى حل محلها ، وهو الحكايات الخرافية ، أو حكايات السحر والجان ، كما يروق للبعض أن يسميها ، بل إنها تركت آثارها فى نموذج البطولة فى هذا القصص.

الأخير . ومع ذلك تظل للحكاية الخرافية خصوصيتها وجمالياتها المنفصلة عن الأسطورة .

ثم تعود الحكاية الخرافية وتترك بصماتها فى نمط قصصى شعبى آخر يعد لصيقاً بمشكلات الحياة اليومية ، ولكنه كذلك يتطلع إلى الحكاية الخرافية ليستمد منها جزئيات ينسج منها تشكيلاً جديداً .

وإذا كنا ننسب هذه الحركة الفنية المتواصلة فى هذا المجال إلى القص نفسه ، فهذا من قبيل المجاز ؛ فحركة الإبداع المتغيرة المستمرة لابد أنها تتم خفية من خلال فكر شعبى فعال يخامر عقول الأفراد المبدعين . وهذا الفكر الشعبى الفعال هو المسئول كذلك عن حركة تغير اللغة مع استجاباتها لكل متطلبات الحياة . ومع ذلك فنحن نقول ، من قبيل المجاز كذلك ، إن اللغة كائن حى يتفاعل مع الحياة ، ويتغير مع تغير الحياة ، ويفاجئنا بين الحين والآخر بألفاظ تعد علامات دالة على مشاغل الناس النفسية ومتاعبهم فى الحياة .

وربما كان أهم سؤال يطرح فى مجال التأليف الأدبى الشعبى ، وهو السؤال الذى كثيراً ما راود دارسى الأدب الشعبى وحاولوا الإجابة عنه بشكل أو بآخر ، هو : كيف يصل الإبداع الأدبى الشعبى قبل شيوعه إلى هذه الدرجة من الإتقان فى الصنعة الفنية والجمالية من ناحية ، وفى الأداء اللغوى للمعنى الدقيق الذى يريد توصيله من ناحية أخرى ؟

وطبيعى أن مثل هذا السؤال لا يطرح فى حالة الإبداع الفردى ، حيث نواجه عقلاً واحداً مفكراً ومسئولاً وحده عن تركيب الكلام فى حبكة بعينها . وعندما يتلقى القارىء هذا العمل ، فإنه يقوم بعملية تفكيك لتركيبه اللغوى ليرى كل جزئية من جزئياته فى فاعليتها الخاصة ، ثم يعود فيربط بينها ليصل إلى وحدة النص الدلالية والجمالية .

وإذا كان هذا الإجراء نفسه يتبع فى تحليل النص الأدبى الشعبى . فإن السؤال الذى يسبق ذلك مازال مطروحاً ، وهو : من المسئول عن هذه العملية ، بخاصة إذا كنا قد اصطلحنا على أن التعبير الشعبى ملكية جماعية ؟ إذ كيف يصل النص من تلقاء نفسه إلى هذا الحد من الإتقان فى الصنعة اللغوية ؟

ليس من سبيل سوى أن نفترض أن النص الشعبى لا ينشأ مكتملاً دفعة واحدة ، بل يتعرض لعملية تمحيص دقيقة ؛ بحيث لا يخرج إلى الجماعة إلا وهو مستوف لكل شروط النص الفنى ، وكأنه كائن حى لا يظهر للناس إلا فى كامل هيئته ، وعندئذ يعلن عن نفسه ليلتف الناس من حوله .

فالأمثال الشعبية – على سبيل المثال – لا تذيع إلا مكتملة فى بنيتها الموسيقية والفنية والمعنوية ؛ فقد نسمع المثل الذى يقول : « معاك مال ابنك ينشال ، مماكش ، ابنك يمشى » ، أو المثل الآخر : « الخشب قال للمسمار : فلقتنى . قال له : لو كنت شفت الدق اللى فوق دماغى كنت عذرتنى » – ونشعر بارتياح لهذا التآلف الصوتى بين : مال وينشال ، مماكش ويمشى ، فلقتنى وعذرتنى .

وقد يندفع هذا الارتياح الباحث لأن يبحث فى الصيغة البلاغية والموسيقى الصوتية اللتين صيغ فيهما المثلان . والواقع أن الشعب لم يسمع بالصيغ البلاغية ، ولا هو يعرف عنها شيئاً . ولكنه يدرك ، على نحو تلقائى ، أن صياغة المثل لابد أن تتوفر على ما يغرى بحفظها وترديدها لتستمر فى أداء وظيفتها الحيوية ، وهى التنبيه على الدوام إلى جوانب النقص فى الناس والحياة . وأن ذلك ينبغى أن يقدم فى تشكيلات فنية تفوق الحصر .

وهنا يتحتم علينا أن نسلم بما قاله ابن قتيبة من أن ملكة الشعر والبلاغة نعمة من الله أنعم بها على عباده جميعاً وفى كل الأزمنة . ولهذا يظل المعنى يدور فى عقول الجماعة ، وتظل هى تعبر عنه بالكلام العادى المألوف إلى أن تأتى اللحظة التى يلبس هذا المعنى فيها ثوباً جمالياً خاصاً ، وعندئذ تتلقفه الجماعة ، لا لأنه يقول المعنى الذى قالته من قبل مرات ومرات ، بل لأنه فى هذه المرة يقول المعنى فى قالب سحرى . ولا يأتى هذا السحر من التآلف الصوتى بين الكلمات المتجانسة : مال ، ينشال ؛ مماكش ، يمشى ؛ فلقتنى ، عذرتنى ؛ فحسب ، بل يأتى كذلك من دقة التوفيق بين القيمة الجمالية والنفعية فى تشكيل الصورة من الألفاظ المختارة ؛ فعلى قدر كفاءة القيمة الجمالية تكون كفاءة الوظيفة النفعية .

ولهذا فقد يتملكنا العجب من هذه الحركة الإبداعية العبقرية التى يمارسها الحس الشعبى حين ينظر إلى عملية تافهة نراها فى حياتنا العادية مراراً ولا نكاد نلتفت إليها ، مثل عملية دق المسمار فى الخشب ؛ فهو يلتقطها ويعزلها عن وظيفتها الحياتية ليوظفها فى تشكيل يحمل دلالة جديدة تجسد معاناة الإنسان للحياة فى صورة دالة . ولقد تم هذا بكل بساطة بخلق هذا الحوار الذى ينضح بعذاب الخشب والمسمار ، وبالاستخدام الدقيق لكلمتى « فلقتنى » و « عذرتنى » لما لهما من إيحاء قوى فى الاستعمال اليومى . ومن خلال ذلك استطاع المثل أن يبرز المفارقة الطريفة بين مقهور يرفع شكواه إلى قاهره ، ثم يكتشفان معاً أن كليهما مقهور ؛ لأن هناك طرفاً ثالثاً قاسياً ومتسلطاً يتعمد أن يدفع أحدهما دفعاً إلى قهر الآخر . ولا مفر عندئذ من أن يتم التصالح بينهما لأنه لا أحد منهما يملك دفع القهر عن نفسه ، فضلاً عن أن يدفعه عن الآخر .

ونخلص من ذلك إلى أن حس الجماعة الجمالى لا يسمح بشيوع نص إلا إذا اكتملت كفاءته الفنية ، وكان مؤهلاً للقيام بالوظيفة المنوطة به فى حياة الجماعة الشعبية .

ونستطيع أن نقول الآن بكل اطمئنان ، إن الفوضى والتشتت لا يمكن أن يجدا طريقهما إلى النص الأدبى الشعبى الذى أثبت وجوده وانتشر بين الجماعة . فالنص الشعبى الذى تتحدد وظيفته بمحاربة فوضى الحياة وتشتتها ، يرفض أن يكون هو نفسه مجالاً للفوضى والتشتت .

ونسوق مثالاً آخر يؤكد هذه الظاهرة ويزيدها وضوحاً ؛ فهذا جزء من موال يحكى معاناة من نوع آخر ، فيقول .

جمل حداه ألم تحت الجمل يدّارى
لا الجمل بيقول آه ولا الجمّال بيه دارى
دارى على بلوتك يا اللى ابتليت دارى .

فكلمة « دارى » تقع فى لب المشكلة المراد إبرازها ؛ ولذلك فهى تحتل الصدارة فى صياغة الموال ، وهى تمثل كذلك محور التشكيل الموسيقى فيه ؛ فالكلمة تأتى فى نهاية كل سطر لتغلق معناه وتختم وزنه الموسيقى . ولنا أن نتصور الحمل الثقيل الذى يحمله الجمل فوق ظهره الذى يعانى مسبقاً من الألم . لندرك أن الجمل يعانى من ألمين شديدين فى آن واحد ، ألم الجسم نفسه ، وألم الحمل الضاغط على ذلك الألم . على أن هذا لا يمثل جوهر المشكلة ، بل إن المشكلة تقع فى أن أحداً لا يرى مصدر الألم ولا يهتم بأن يراه . وأنّ للجمل أن يستصرخ الناس حتى يحسوا بألمه ؟ وبهذا تكون كلمة « مدّارى » الأولى قد حققت دلالتها . ثم تأتى كلمة « دارى » فى السطر الثانى لتضيف جديداً إلى الكلمة الأولى ؛ فالجمّال الذى هو أقرب الناس إلى الجمل ، وأكثرهم حرصاً على سلامته ، لا يدرى كذلك شيئاً عن ألم جمله . وإذا كان الأمر كذلك ، فليدار الإنسان ، الذى هو صنو الجمل ، بلوته ؛ لأن كشفها قد يزيد من ألمه ، ولن يجد أحداً يحس به وإن يكن أقرب الناس إليه .

وبهذا تكون كلمة « دارى » باستخداماتها الثلاثة قد حققت وظيفتها الجمالية ، فى الوقت الذى عبرت فيه بدقة عن معاناة الإنسان الشعبى على نحو يدفعنا إلى القول بأنه ليست هناك كلمة أخرى يمكن أن تكون أكثر توفيقاً فى هذا الموال من هذه الكلمة بتحويراتها المختلفة . وفضلاً عن هذا فإن الشىء المألوف العادى ، وهو الجمل الذى يحمل حملاً ثقيلاً ، قد تحول من العيانى إلى المدرك ، ومن المدرك إلى التعبير الجمالى الذى ربط بين العيانى والكونى ، وبين الجسمى والمعنوى ، وبين الجزئى والكلى .

ونخلص من كل هذا إلى أن الإبداع الأدبى الشعبى ، شأنه شأن الإبداع الفردى ، يخضع للاختيار المتعمد والصقل والحذف والإضافة ، إلى أن يصل إلى الصيغة المثالية التى يثبت عندها . والفرق بين الإبداعين يتمثل فى أن الأول يخضع لإرادة الفرد الواحد وذوقه ، فى حين يخضع التعبير الشعبى لإرادة الجماعة التى لابد أن تعلن عن قبولها للنص الأدبى قبل شيوعه ، وذلك إذا رأته موافقاً لذوقها الثقافى ، وحسها الجمالى ، واحتياجاتها النفسية .

٤ — خصوصية جماليات الإبداع الأدبى الشعبى :

إذا كنا قد سلمنا بأن الإبداع الشعبى حتمى ، أى أنه أشبه بالظواهر الكونية الحتمية ، وإذا كنا قد سلمنا بأنه لابد أن يعتمد على المشافهة ، على أساس أنها الوسيلة المؤكدة لضمان سيرورة النص الشعبى من ناحية ، وتأكيد شعبيته من ناحية أخرى ، وإذا كنا قد رأينا أن النص الشعبى الذى تعترف به الجماعة أولاً ، ثم تدفع به لكى يشيع فيما بينها بعد ذلك ، لا يمكن أن يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن يصبح صيغة أدبية مكتملة ، فإن السؤال الذى يترتب على هذا كله بالضرورة يتعلق بالمفردات الجمالية aesthetic devices ، المرتبطة كل الارتباط بهذه الخصوصيات . ويمكننا أن نلخص المفردات الجمالية للنص الأدبى الشعبى فيما يلى :

أولاً : إن التعبير الأدبى الشعبى لا يعكس الواقع على نحو مباشر ، بل ينحرف انحرافاً شديداً عن هذا الواقع[٨] . ويتم هذا من خلال حركة اللغة فى مستوياتها الإبداعية ، وحركة الأحداث ، وحركة الشخوص ، وهذا هو سر السحر فى الإبداع الشعبى ؛ فعالم الإبداع الشعبى لصيق بالواقع ، ولكنه شديد التعلق باللا واقع ، وهو قادر على أن يمزج بين الحقائق الوجودية اللصيقة بعالم الإنسان الشعبى ، وحقائق العالم الآخر كما يتصورها الخيال الشعبى وفقاً لموروثاته ، وللدوافع النفسية الجمعية . وعندما يختلط العالمان لابد أن يجرى من الأحداث ما هو غير مألوف فى عالمنا الواقعى . وسوف نتوسع فيما بعد فى علاقة الواقع باللا واقع فى التعبير الشعبى .

ثانياً : لا يتعامل القص الشعبى مع الشخوص بوصفها ممثلة لنماذج بشرية تشترك فى بعض خصائصها الجسدية وملامحها النفسية والفكرية ، بل بوصفها أنماطاً ممثلة لأوضاع اجتماعية ؛ فهناك الملك والفقير والغنى والغبى والأحمق .. إلخ . ولهذا فإن الشخصية تتزحزح من عمل إلى آخر . ويترتب على هذا أن الحكاية الشعبية لا يرجع تفردها إلى تفرد شخوصها ، بل إلى تفرد أدوار هذه الشخوص . ونحن نستخدم هنا مصطلح « الأدوار » لا « الأفعال » ، لأن الدور أكبر من الفعل ، وهو أكثر ملاءمة للشخصية النمطية التى تمثل وضعاً اجتماعياً . وبناء على ذلك ، فإن كل حكاية تعد حلقة فى سلسلة طويلة من الحكايات ، بل إن هناك من يرى أن أى نص أدبى شعبى ، سواء أكان قصاً أم لم يكن ، يعد حلقة ضمن حلقات النصوص الأخرى .

ثالثاً : حيث إن التعبير الشعبى يقوم على التوصيل المباشر ، وحيث إن حصيلة التفريغ من جانب الراوى لابد أن تتكافأ مع حصيلة الشحن ، فإن هذا التعبير ينبغى أن يتسم بالبساطة ، التى لا تعنى السطحية بحال من الأحوال .

فالقص ، على سبيل المثال ، لا يقدم من الشخوص إلا ما يقوم بدور أساسى فى حركة القص ؛ فليس هناك فى القص الشعبى شخوص ثانوية ، كما هو الحال فى القص الفردى ، تضفى مزيداً من البعد الاجتماعى أو المكانى ، وإنما يقوم كل شخص بدوره الأساسى دونما زيادة على ذلك . ولهذا فإن الشخوص المناوئة أو المساعدة للبطل تقوم بدور أساسى ، شأنها شأن البطل . ويترتب على هذا أن القص الشعبى لا يعنى بالعلاقات الإنسانية المعقدة ، أو الحوار ذى الأبعاد النفسية ، أو التعليقات الاستراتيجية التى تصدر عن أنا القاص أو الشخوص الأخرى .

ويترتب على هذا كذلك أن المكان والزمان لا يقومان بوظيفتهما المألوفة فى القص الفردى عندما يبرز دورهما فى تعميق الشخصية

وتعميق علاقتها النفسية بهما معاً أو بكل منهما على حدة . وإنما يقوم الزمان والمكان فى القص الشعبى بدورهما التجريبى فحسب ؛ فهما مرتبطان بمكان وقوع الحدث وزمانه ، فإذا انقضى الحدث انتهى دورهما .

رابعاً : يميل التعبير الشعبى فى عمومه إلى استخدام الأسلوب الترابطى عن طريق أسلوب الإضافات additive أكثر من استخدامه للأسلوب التفريعى subordinative(٨) ؛ فالجمل فى القص الشعبى ــ على سبيل المثال ــ متراصة ومترابطة بواو العطف أو بكلمة « وبَعْدِين » . وبهذا تتراص الجمل بحيث يفضى الحدث إلى الآخر ، دون عودة إلى الحدث الأول . وبذلك تصبح الحكاية مجموعة من الإضافات التى تبدأ من نقطة وتنتهى عند نقطة ، دون أن يحدث فى مجرى الأحداث تفريعات للحدث الواحد ؛ فالأحداث جميعها رئيسية ، وهى تقف على قدم المساواة من الأهمية .

وقد يتسع مفهوم الإضافة فى القص ليشمل توليد الحكاية من حكاية ؛ وبهذا تضاف إلى الحكاية الأم مجموعة أخرى من الحكايات ترتبط بها وتستقل عنها فى الوقت نفسه . وهذا يحدث فى حكايات ألف ليلة وليلة على نطاق واسع كما هو معروف ، وكذلك فى السيرة الشعبية العربية ، وعلى نطاق أضيق فى القص الشعبى القصير .

وكما يستخدم أسلوب الإضافة فى القص يستخدم ــ على نحو آخر ــ فى المثل الشعبى المعروف بكثافة لغته وتركيزها بصورة فائقة . فالمثل الشعبى يتكون من جملتين رئيسيتين على الأقل ، أو من جملة رئيسية وأخرى فرعية . وعلى الرغم من أن هذه الأمثال تستخدم أدوات الإضافة ، فهى تستخدمها بهدف آخر مغاير لهدف إحداث التراكمات . فالمثل الذى يقول : « قالوا أبو فصادة بيهجن القشدة برجليه ، قالوا كان بان عليه » ، وكذلك المثل : « تخاصمنى فى زفة ، وتصالحنى فى حارة » ، تبدو الإضافة فيهما فى تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً ، ثم تأتى أدوات العطف وهى الفاء المضمرة فى المثل الأول ، والواو الصريحة فى المثل الثانى ، لتعلنها أن التركيب من النوع الإضافى . وعلى الرغم من ذلك فإن الإضافة هنا ليست إضافة التراكم بل إضافة المفارقة ؛ فالجزء الثانى من المثل لابد أن يرد محملاً بالمفارقة ، بهدف إبراز مفارقات الحياة ، وهو الهدف الأول من المثل الشعبى .

خامساً : ويرتبط بمفهوم الإضافة الميل إلى التكرار . والتكرار وإن كان يبدو لأول وهلة أنه شكل من أشكال الإضافة ، إذ هو فى حد ذاته حَدَثٌ وقع فى زمن آخر ، فهو إذن يضاف إلى الحدث الأول ، فلا يجوز أن يلتبس بالمفهوم السابق للإضافة ، وهو إحداث تراكم فى الأحداث عن طريق التسلسل الطبيعى لها ، وإنما يعد التكرار نوعاً من « الإفاضة » ، وربما كان هذا المصطلح أكثر مناسبة من مصطلح الإضافة . فالبطل يقوم بالتجربة ثلاث مرات ، وهو يخفق فى المرة الأولى ، وكذلك فى المرة الثانية ، ثم ينجح فى المرة الثالثة . وقد يتوزع التكرار بين ثلاثة شخوص ؛ فالأول يقوم بالتجربة ويخفق ، والثانى يقوم بها ويخفق كذلك ، والثالث يقوم بها وينجح .

وهناك من يتخذ من هذه الخصوصياتْ الشكلية للتعبير الشعبى حجة لأن يضع التعبير الشعبى فى المرتبة الدنيا من حيث القيمة الجمالية . وربما اتسمت هذه النظرة بالقصور إذا ما ارتكزت على المقارنة بين الأدب الفردى المكتوب والأدب الشعبى الذى يقوم أساساً على المشافهة ، وإذا نظرت إلى التعبير الشعبى منفصلاً عن وظيفته الأساسية ، وهى أن تصل الرسالة إلى المتلقى على نحو فورى وفعال فى الوقت نفسه ، بحيث تجعله يراجع موقفه من حياته الاجتماعية من ناحية ، وموقفه الأنطولوجى من ناحية أخرى ، أما إذا أخذنا فى الحسبان هذين العاملين ، وهما أن الأدب الشعبى لا يمكن أن يخضع لمواضعات الأدب الفردى المكتوب ، وأن له وظيفة عملية إلى جانب الوظيفة الجمالية فى حياة الجماعة ، تأكدت حينئذ القيمة الجمالية لهذه القوانين الشكلية ، إن صح لنا أن نسميها قوانين .

فقانون الإضافة فى النص الأدبى الشعبى يجعل كلاً من راوى النص ومستقبله فى مستوى واحد من البث والاستقبال السريع . ولهذا لابد أن يكون النص حركة منسابة لكلمات تقال ، أو أحداث تحكى ، على نحو متتابع ، حتى تصل المعلومة فى نهاية النص إلى كل المتلقين بوصفهم كياناً موحداً . إن مستقبلى النص الشعبى ليسوا بمثابة حاصل جمع ١ + ١ + ١ ، كما يحدث فى حالة مستقبل النص الفردى ، بل هم حاصل ضرب ١ × ١ × ١ ؛ فمهما كثرت الآحاد فإن الحصيلة فى النهاية هى « واحد » . وهذا هو مفهوم « الجمعية » التى تحرص النصوص الشعبية والتعبير الشعبى بصفة عامة إلى التمسك بها ، وإذا لم يحدث هذا انهار مفهوم وحدة الجماعة الشعبية من أساسه .

ليست هناك إذن وسيلة أبلغ لتوصيل النص للجماعة الشعبية من نظام السرد المتصل . وفضلاً عن هذا فلا يمكننا أن ننكر ما للحكى من متعة فى حد ذاته ، مهما جد من أشكال فى تبليغ الرسالة النصية . وهذا هو السر فى استمتاعنا بالنصوص الأدبية القديمة وبعض القص التقليدى وغير التقليدى الذى يتبع أسلوب الحكى ، ثم استمتاعنا بقراءة النصوص الأدبية الشعبية المدونة مثل ألف ليلة وليلة ، والسير الشعبية .

وقانون البساطة مطلوب كذلك فى عملية التوصيل الجماعى . والبساطة ليست مرادفة للتسطيح الذى لا يحرك الفكر أو العواطف ، بل هى ضد التعقيد والغموض الذى يتطلب من القارىء قراءة النص أكثر من مرة ، مع إعمال الفكر فى الربط ، ومحاولة إيجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير . إن متلقى النص الشعبى يستمع إليه مرة واحدة فى الجلسة الواحدة . ولهذا لابد أن يصل النص كاملاً إليه بكل ما يحمل من شفرات تخص نظام الجماعة ، وما يحمل فى الوقت نفسه من متعة جمالية . وإذا لم يحدث هذا بسبب غموض النص أو تعقيده ، انقطعت عملية التوصيل .

وهذه حكاية قصيرة سمعتها بنفسى من أحد الرواة تؤكد بساطة النص الشعبى لا تسطيحه . وتحكى هذه الحكاية أن « الكلاب

البلدى » ، وهو مصطلح شعبى للكلاب الضالة ، اجتمعت ذات يوم وتساءلت : لماذا تلقى الكلاب الرومى ، وهو مصطلح شعبى للكلاب التى تلقى العناية الفائقة من أصحابها ، فهم يعتنون بأكلها وصحتها ونظافتها ، فى حين أننا نتجول فى الشوارع ليل نهار ، ونبحث عن طعامنا فى القمامة ، والناس جميعاً ينفرون منا ؟ ولما أعياهم الجواب ، قرروا أن يكتبوا رسالة إلى سيدنا سليمان ، الذى يعرف لغة الحيوان والطير ، تحمل سؤالهم هذا علهم يجدون الرد الشافى عنده . ثم وضعوا الرسالة المطوية فى خاتم كلب وكلفوه بحملها إلى سيدنا سليمان . على أن الكلب لم يعد بالرد حتى اليوم ؛ وما تزال الكلاب الضالة تنتظر الرد . ولهذا فإن كلاب الحى عندما تقابل كلباً غريباً تلتف حوله وتشم مؤخرته ، لعلها تجد معه رد الرسالة .

فالحكاية من الناحية البلاغية استعارة تمثيلية ، ويمكن أن تعد حكاية تعليلية تفسر ظاهرة كونية ، هى شم الكلاب بعضها بعضا عندما تلتقى .

ومع أن الإنسان الشعبى لا يعى هذه المسميات البلاغية ، فهو لا يغيب عنه أنها قد زحزحت الواقع إلى واقع آخر لا يقل فى مرارته ومفارقته عن واقعه . وعلى الرغم من أن الشفرة تصل إليه على هذا النحو غير المباشر ، فإنها تصل إليه بدون عائق ، لبساطة الشكل ، ولكنها مشحونة فى الوقت نفسه بطاقة فكرية وشعورية تجعله يتساءل سؤال الكلاب الضالة : متى يصل الرد على هذه المشكلة المستعصية ؟

وأسلوب التكرار يعد وسيلة جمالية ثالثة مهمة فى عملية الاتصال . وقد درست جماليات التكرار على مستوى النصوص المختلفة ، الشعبية وغير الشعبية على السواء ؛ فكل أشكال التعبير الأدبى تستخدم أسلوب التكرار بمهارة فائقة : فى الشعر يتكرر المعنى فى تشكيلات متنوعة ، وكل تشكيل منها يعد إضافة للمعنى ؛ وفى القص تتكرر الأحداث محققة إضافات رأسية وأفقية .

وتتضح جماليات التكرار الثلاثى أكثر ما تتضح فى نصين فى القرآن الكريم : النص الأول يرد فى سورة الأنعام (الأيات ٧٤ — ٧٨) ، وذلك فى قوله تعالى : « وكذلك نرى إبراهيم ملكوت السماوات والأرض وليكون من الموقنين . فلما جن عليه الليل رأى كوكباً قال هذا ربى ، فلما أفل قال لا أحب الأفلين . فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربى ، فلما أفل قال لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين . فلما رأى الشمس بازغة ، قال هذا ربى ، هذا أكبر ، فلما أفلت ، قال يا قوم إنى برىء مما تشركون . إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين »(١٠) .

فالعبارات تتكرر فى النص القرآنى ، ومع كل تكرار ترد الإضافة اللغوية التى لا ترد فى المرة السابقة . فإذا قال إبراهيم فى المرة الأولى ، « لا أحب الأفلين » ، فإنه يضيف فى المرة الثانية إلى النص السابق : « لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين » . أما فى المرة الثالثة فقد حسم إبراهيم أمره ، وأعلن موقفه فى قوله : يا قوم إنى برىء مما تشركون . إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين » .

وأما النص الآخر الذى يرد فيه التكرار ثلاثياً كذلك ، فيرد فى سورة الكهف عندما لقى موسى العبد الصالح ، وذلك فى قوله تعالى : « قال له موسى ، هل أتبعك على أن تعلمنى مما علمت رشدا . قال إنك لن تستطيع معى صبراً . وكيف تصبر على ما لم تحط به خبراً . قال ستجدنى إن شاء الله صابراً ولا أعصى لك أمراً ، قال ، فإن اتبعتنى فلا تسألنى عن شىء حتى أحدث لك منه ذكراً . فانطلقا . حتى إذا ركبا فى السفينة خرقها ، قال أخرقتها لتغرق أهلها ، لقد جئت شيئاً إمرا . قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبراً . قال ، لا تؤاخذنى بما نسيت ولا ترهقنى من أمرى عسرا . فانطلقا . حتى إذا لقيا غلاماً فقتله . قال أقتلت نفساً زكية بغير نفس ، لقد جئت شيئا نكرا . قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبراً . قال إن سألتك عن شىء بعدها فلا تصاحبنى . قد بلغت من لدنى عذراً . فانطلقا . حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه . قال لو شئت لتخذت عليه أجرا . قال هذا فراق بينى وبينك ، سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا »(١١) .

فالتكرار فى هذا النص القرآنى يقع فى صدارة بنائه اللغوى . وهو يرد على مستوى الكلمة والجملة والحدث .

فكلمة الصبر وردت ست مرات ، كما وردت عبارة « إنك لن تستطيع معى صبراً » ثلاث مرات . كذلك تكرر الحدث ثلاث مرات . وليس التكرار مقصوداً فى حد ذاته ، بل إن وجوده بصورة لافتة إنما كان من أجل أداء وظيفة معنوية ودلالية وجمالية . فالمعنى بعد كل حدث يؤكد لموسى أن علمه دون علم العبد الصالح ، ومع تصاعد هذا التأكيد يتصاعد خضوعه له . وفى الوقت نفسه تبرز الدلالة على أن الإنسان ، مهما علت مكانته الدينية ، لا يمكن أن يصل بعلمه إلى إدراك حقائق كل الأمور ، بخاصة ما يقع منها فى علم الغيب . وبعيداً عن المعنى والدلالة ، يظل للنظام الصوتى الناجم عن التكرار جمالياته مع كل قراءة للنص القرآنى .

وأخيراً فإن النسق الثلاثى لتكرار الحدث يصل به إلى حد الإشباع الذى لا يجوز بعده التكرار .

ويقوم التكرار بأداء هذه الوظائف فى النص الشعبى بحسب إمكاناته ، ووفقاً لوظيفته الأساسية وهى التوصيل .

فإذا كان البطل يقوم بالفعل ثلاث مرات ، فمن أجل اختبار نمو وعيه وإدراكه وإصراره على النجاح . ولابد أن تكون التجربة الأولى مخفقة ؛ لأنه مع الإخفاق يبدأ الوعى ومع التجربة الثانية المخفقة يتزايد الإدراك والإصرار اللذان يؤديان إلى النجاح فى التجربة الثالثة والأخيرة . « والثالثة ثابتة » — كما يقول التعبير الشعبى .

وقد يكون للتكرار وظيفة فى الأداء الشفاهى للنص ، كأن يكون وسيلة وصل بين الحدثين . وأفضل للمؤدى أن يكرر الحدث من أن يتوقف أمام الجمهور ولو لحظة للدخول فى الحدث التالى ، ومع ذلك

فكلما ابتكر المؤدى أسلوباً جديداً للتكرار كان أكثر قدرة على الاحتفاظ بنشاط المستمع .

لقد استمعت إلى قصة شعرية غنائية من أحد الرواة فى احتفال شعبى . فكان الراوى ــ فى بعض الأحيان ــ يقطع الرواية الشعرية ليسرد نثراً ما قاله شعراً من قبل أو ما سوف يغنيه شعراً من بعد . وكان من ذلك ــ على سبيل المثال ــ قول الراوى : « وعارضها أمير وحكيم وباهى . . وقالوا لها ليه كده ياحرة ، دا فعل مايل . بتدّى بالسخا كده ليه يا حرة . . بلاش المشيفة وكفى مهازل . عليهم بالعجل . ردت وقالت : حرام ياجاحدين ليه تمنعونى ، أنا يا خواتى فى أموالى حرة ، ولیه بقى م الثواب راح تحرمونى ؟ » ثم يعود الراوى فيكرر هذا على نحو آخر شعراً ، ثم يصله بالحدث التالى فيقول :

وطمعوا فى مالها وقالوا ليه يروح بره
وتقول لنا إنها فى ملكها حرة
لابد تبعد قوام عن ملكنا دره
البنت دى بعدها عنا يسلمنا
ومالها حيعود علينا كله بالمرة
مادام كده خرجت عنا وحطت المال
وتقول لنا إنه ده مالها والبر حلال
دا وجودها أصبح ويانا فى القصر محال
مهما يكون لازم تبعد وتسيب المال[١٢] .

ويلائم أسلوب التكرار الأغنية الشعبية كل الملاءمة ، نظراً للمشاركة الجماعية فى أداء الأغنية ، فما تردده الجماعة يكون دائماً نصا مكرراً .

وفضلاً عن هذا فإن الأغنية الشعبية ، التى هى وثيقة الصلة بواقع الحياة الشعبية وما يشيع فيها من عادات وتقاليد ، تحرص على بث المعلومة فى قوالب موسيقية محدودة ومتوارثة ، وفى كلمات قليلة تكملها العبارات المحفوظة التى يسهل نقلها من أغنية إلى أخرى .

فهناك العبارة المحفوظة المتوارثة « ع الزراعية يا رب أقابل حبيبى » . ومن الممكن لهذه العبارة أن تكون منطلقاً لكثير من الأغانى التى تحمل معانى مختلفة . ففى نص لأغنية شعبية تبدأ بهذا المطلع وتقول :

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى
ع الزراعية قالوا لى تاخدى ابن عمك
قلت ده مين قالوا لى تاخدى ابن خالك
قلتو ده مين قالوا لى تاخدى الغريب
زغردت أنا وأمى يا رب أقابل حبيبى .

وفى أغنية أخرى تبدأ بالمطلع نفسه :

ع الزراعية يارب أقابل حبيبى
ع الزراعية بيمسكوك الطبلية
ع الزراعية بيحسبوك صعيدية
ع الزراعية مانا بنت مصر منقّية
يارب أقابل حبيبى
ع الزراعية بيمسكوك المطرحة
ع الزراعية بيحسبوك فلاحة
ع الزراعية مانا بنت مصر مدردحة
يا رب أقابل حبيبى .

فكل أغنية من هاتين الأغنيتين تبث رسالة مختلفة عن الأخرى ، مع تكرار اللازمة « ع الزراعية » فيهما ، وإن اتفقت الرسالتان فى الطموح إلى التغيير والفكاك من الواقع .

ومن هنا نرى كيف يوظف كل جنس أدبى عنصر التكرار ليؤدى الوظيفة التى تلائم طبيعته من ناحية ، وتلائم طريقة أدائه من ناحية أخرى .

٥ — علاقة الواقع باللا واقع فى الإبداع الشعبى

حقاً إن الفن بصفة عامة صنعة متخيلة ، ولكن الخيال مستويات ، فقد يكون الخيال لصيق الواقع أو صورة من الواقع بحيث يتعذر على المتلقى أن يفصل بينهما . ويتدرج مستوى الخيال بعد ذلك إلى حد أن يستعصى الربط بينهما إلا من خلال الدلالة والتأويل .

والتعبير الشعبى قادر على أن يمزج الواقع واللا واقع فى بنية واحدة ، فالواقع لا يدرك إلا من خلال الخيال ، كما أن الخيال لا يصمد وحده بدون مساندة الواقع .

وإذا كان الواقع يمثل حشداً من المتناقضات والصراعات التى يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه ، فإنه يزحزح فى تعبيره الأدبى هذه الصراعات والمتناقضات إلى عالم الخيال ليضعها موضع تأمل وتدبر من قبل المتلقى . ويمكننا أن نقول بتعبير آخر ، إن السر فى التداخل الشديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن فى أنهما معاً يعزفان على وتر واحد هو واقع الشعب وحلم الشعب .

ويستمد التعبير الشعبى خيالاته من أكثر من رافد . ويمكننا أن نلخص هذه الروافد فيما يأتى :

أولاً : رافد الطبيعة :

إن العلاقة بين الإنسان الشعبى المرتبط بتراثه والطبيعة علاقة حميمة . ولا عجب فى هذا ، فهو غالباً ما يرتبط بالأرض أو بالبحر أو بالصحراء أو بالجبال ويعرف أسرارها ، وهو فى كل يوم يعاين الصبح إذا تنفس ، والليل إذا يغشى ، ويرقب الطير والحيوان ، ويعرف طبائعها . ومن هذا المسرح العريض يستمد صوره فى شكل تشبيهات واستعارات .

يقول الموال الشعبى :

من عشقى فى الزرع جبت عود مزّهر ونشيته (أى أنشأته)

وجبت مه بكفة إيدى ورويته
وصبرت أنا للحول لما طرح جهه
وجبت أدوقه لقيته مرّ لم يتداق
تعتب عليه ليه ، وأصل المر من بيته .

ويقول موال آخر :

السبع له طبع ، والضبع له طبع
والديب له طبع ، والكلب له طبع
والكريم له طبع ، والبخيل له طبع
السبع له طبع ، لو ملك الخلا يسرح
والضبع له طبع ، لو جالو الضلام يفرح
والديب له طبع ، لو ملك الغنم يجرح
والكلب له طبع ما يبات إلا فى أنجس المطرح
والكريم له طبع لو جالو الضيوف يفرح
والبخيل له طبع لو جالو الضيوف يزرح
ويقول جيتونا ليه سوءتم علينا المطرح

فمثل هذه الصور لا تتراءى إلا لمن يقترن لديه نظام الحياة ونظام الكون فى بنية فكرية واحدة . وعلى الرغم من بساطة الحقائق التى يهدف النصان إلى تأكيدها ، وهى أن المر لا ينتج إلا مرآ ، وأن الكرم طبع والبخل طبع ،وعلى الرغم من أن هذه الحقائق يعرفها الإنسان من قبل تمام المعرفة ، فإن إحالة هذه الحقائق إلى الطبيعة ، يجعل الظاهرة تنتقل من المحدود إلى غير المحدود . وبهذا تتأكد حقائق الحياة من ناحية ، وتتراءى فى إطارها الكونى من ناحية أخرى ، على نحو يجعل المتلقى مدفوعاً إلى البحث عن الأسباب والمسببات . وعندما يعجز الإنسان عن الاهتداء ، تظل الظاهرة معلقة ، وتظل موضوعاً لإبداعات أخرى لا حصر لها .

ومن هنا يتبين أن الاستعارة والتشبيه ليسا مجرد تشكيلين جماليين يلجأ إليهما الإنسان الشعبى لصياغة المعنى ، بل هما بالنسبة إليه يمثلان معنى وثيق التعلق بسلوكه الفكرى والعملى . وإذا كان من المألوف أن نتحدث عن الاستعارة الحية والميتة ، وكذلك الأمر فى التشبيه ، فإنهما فى التعبير الشعبى لا يكونان إلا حيين ، لأن وظيفتهما محددة أساساً بأن يكونا معنى متصلاً بفكر الإنسان وسلوكه .

ولننظر مرة أخرى إلى هذا المثل الشعبى الذى يقول :
إزرع الزرع تقلعه ، وازرع بنى آدم يقلعك

فالجزء الأول من المثل يمثل الظاهرة الكونية ؛ أى أنه يمثل الحقيقة التى لا مجال للمماراة فيها . أما الجزء الثانى فهو يمثل الظاهرة فى عالمها المحدود ، عالم الإنسان الواقعى . وإذا كان النصان السابقان قد جعلا الظاهرة تتحقق فى نظام الكون ، كما تتحقق فى نظام الحياة ، على نحو يجعلها حقيقة مؤكدة وإن عجز الإنسان عن تفسيرها ، فإن هذا النص يضع العلاقة بين المحدود وغير المحدود فى مجال فكرى آخر ؛ فنظام الكون منطقى ، وهو منظم فى عمومه لصالح الإنسان ، أما فى عالم الإنسان ، فتسود الفوضى ويبرز اللا منطق . ويتمثل النظام والفوضى أو اللا منطق فى وحدتى المثل اللغويتين ؛ فتمثل الوحدة الأولى النظام الكونى ، إذ الأصل فى الزرع أن يغرس ثم ينمو ثم يثمر ثم يقتلع ؛ أما الوحدة الثانية فتمثل عالم الإنسان العجيب ، الذى تبدو فيه الحقائق معكوسة . ولهذا تنقلب الصورة الهادئة المنظمة إلى صورة شيطانية ، يتحرك فيها الزرع المغروس قبل أن يثمر ليقتلع غارسه .

على أن الإنسان الشعبى لا يستقى استعاراته وتشبيهاته من عالم الطبيعة فحسب ، فالحياة نفسها ملأى بالظواهر التى تنتظر من يلتفت إليها ليضعها فى بؤرة التأمل ، عندما يفرنها بمظاهر سلبية فى الحياة . وتستغل الأمثال الشعبية بصفة خاصة هذه الظواهر أروع استغلال فى صنع تشكيلات لغوية تثير الدهشة وتفوق الحصر . ومن ذلك :

زى فقرا اليهود ، لا دنيا ولا دين .
زى الطبل ، صوته عالى وجوفه خالى .
العيار إلا ما يصيب يدوش .
الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح .
يا بانى فى غير ملكك ، يا مربىّ فى غير ولدك .
الغربال الجديد له شدّة .

ثانيا : رافد الميل إلى التجسيد :

لا يعرف الإنسان الشعبى الأفكار المجردة ، أو التعبير التجريدى عن الأفكار ؛ والبديل لهذا عنده هو تجسيد الأفكار على نحو يمكن أن يجعل القضية المطروحة مثاراً للتساؤلات :

يحكى أن الحق والباطل اصطحبا فى الطريق ، فاختلفا فى أيهما يركب وأيهما يمشى ؛ إذ لم يكن لديهما سوى دابة واحدة . ولما لم يستطيعا أن يحسما الأمر ، قررا أن يحتكما إلى أول رجل يمر بهما . فلما اقترب منهما رجل ، بادراه بالسؤال : يا عم ، الحق يمشى أم الباطل ؟

فأجاب الرجل على الفور : الحق طبعاً يمشى . وعند ذاك مشى الحق وركب الباطل .

وبهذا التجسيد الطريف تطرح الحكاية مشكلة الصراع بين الحق والباطل على نحو مثير . حقاً إن الأمر حسم فى النهاية لصالح الباطل لأنه هو الذى فاز بالركوب بعد أن تقرر أن يمشى الحق ؛ والراكب فى العرف الشعبى أعلى درجة من الماشى . لكن الحكاية ، من ناحية أخرى ، تلاعبت بكلمة « يمشى » ؛ فعبارة « الحق يمشى » — وفقاً للمدلول الشعبى — تعنى أن الحق هو الذى ينبغى أن يسود وليس الباطل . ولهذا لم يتردد المسئول فى الإجابة عندما سئل : الحق يمشى أم الباطل ؟ فقال : الحق طبعاً يمشى . على أن الإجابة التى جاءت فى صالح الحق سرعان ما تحولت ضده ؛ إذ كانت الفرصة سانحة للباطل لأن يركب .

وطرافة الحكاية تتمثل فى طريقة طرح السؤال على هذا النحو المتعمد . ولو أن السؤال طرح على نحو آخر ، كأن يكون : من الذى يركب : الحق أم الباطل ، لتغير مجرى الحكاية واختلت حبكتها .

إن طرافة التمثيل عن طريق التجسيد تجعلنا نقول إن الحكاية نموذج لإخراج الفكرة عن طريق التمثيل بالخيال الذى يفتح المجال لكثير من الأفكار .

ومما يؤكد ميل الإنسان الشعبى إلى التجسيد ، نزوعه إلى تجسيد اللغة المجازية . وفى هذه الحالة إما أن تتحول العبارة المجازية إلى شكل من أشكال السلوك العملى الذى يحول المجاز إلى حقيقة ، أو أن يتولد من العبارة المجازية حكاية تجسدها حرفياً .

فمن النمط الأول ـ على سبيل المثال ـ عبارة : « ربنا يسوّد عيشته » ، فهذه العبارة المجازية تتحول إلى شكل من أشكال السحر ، بأن يؤتى بقطعة خبز وتسوّد بلون أسود وتترك فى مسكن شخص ما بهدف أن تؤدى ، عن طريق السحر التأثيرى ، إلى الهدف العملى ، وهو حلول المصائب بهذا الشخص .

أما العبارات المجازية التى تأخذ شكل أمثال شعبية ، مثل « اللُّقم تمنع النِّقم » ، أو « على قد لحافك مد رجليك » ، أو « إحنا دفنينه سوا » ، فيتولد منها حكايات تجسد العبارة المجازية حرفياً .

فيحكى عن المثل الأول أن فلاحاً كان يزرع أرضاً بجوار المقابر ، وذات يوم سمع صوتاً يقول له إن فلاناً وفلانة سوف يموتان غداً ، ويحملان إلى هذا المكان ليدفنا فى المقابر . وانزعج الفلاح لهذا الخبر ، لأن فلانة هى زوجته . ولكنه تعجب من أن تموت زوجته فى الغد وهى فى أتم صحة وعافية . فلما عاد فى المساء إلى بيته ، لم يشأ أن يخبر زوجته بما سمعه ، ولكنه فى صبيحة اليوم التالى سمع عويلاً وصراخاً . فلما استطلع الأمر ، علم أن فلاناً الذى حدده الصوت قد مات . وعندئذ لم يساوره شك فى أن زوجته سوف تموت فى هذا اليوم كذلك ، فألقى عليها نظرة حزينة قبل أن يتركها إلى حقله . فلما عاد فى المساء متوقعاً أن يسمع من الأخبار ما لا يسره ، فوجىء بزوجته تستقبله وهى فى كامل الصحة .

فلما كان اليوم التالى خرج إلى حقله كعادته ، وعند المكان نفسه حيث القبور وقف ليتحدث إلى الصوت وقال له : إنك قلت إن فلاناً سوف يحضر إلى هنا ، وكذلك فلانة . أما فلان فقد مات ، وحمل إلى هنا حيث دفن فى قبره ، ولكن فلانة لم تصب بأدنى سوء . عندئذ طلب منه الصوت أن يرفع بصره إلى السماء ليعرف السبب . فلما رفع الفلاح بصره إلى السماء ، رأى إناء به بيض معلقاً فى السماء ليحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته ، فلما عاد إلى البيت سأل زوجته عما فعلت بالأمس ، فأخبرته بأنها ، بعد أن فرغت من أعمال البيت ، أعدت لنفسها طبقاً من البيض المقلى . وما إن شرعت فى الأكل حتى طرق الباب طارق ، وكان متسولاً يطلب لقمة يقتات بها . فما كان منها إلا أن حملت إليه طبق البيض ومعه رغيف ، فأكل وحمد الله ، ودعا الله لها بطول العمر . وعندئذ تأكد الفلاح من مغزى الصورة التى رآها فى السماء وقال : « حقاً إن اللقم تمنع النقم » .

وعلى هذا النحو يُجسد المثل : « على قد لحافك مد رجليك » . فقد طلب سيد متسلط من خادمه أن يشترى له لحافاً طوله متر وعرضه متر ، واشترط عليه أن يغطى جسمه كله وهو مستلق ، وأنه إن لم يفعل هذا قطع رأسه . فتعجب الخادم من هذا المطلب ، إذ كيف يمكن أن يغطى هذا اللحاف المحدود الطول والعرض سيده الضخم الجثة . فلما أرهقه التفكير فى هذا الأمر ، ذهب وجلس فى مقهى . وهناك لقى صديقاً له عُرف بأنه حَلّال المشاكل ، فأخبره بمشكلته ، فقال له إن حل مشكلته عنده ، وطلب منه أن يحضر له لحافاً بالأوصاف التى ذكرها سيده . ثم اصطحبه وذهبا معاً إلى السيد . فلما رأى السيد اللحاف قام وقاسه ووجده مطابقاً للأوصاف المطلوبة ، ثم طلب من الخادم أن يغطيه باللحاف بعد أن استلقى على السرير ، ففعل الخادم ذلك فى حذر شديد . ولم يصل اللحاف إلا إلى ركبتى السيد ، فصرخ فى وجههما ، وكاد أن يهم بضربهما . وكان صديق الخادم يحمل عصا يخفيها فى ملابسه ، فأخرجها وضرب بها السيد على ركبتيه ضربة خاطفة فقلص السيد رجليه فى حركة لا إرادية . وعند ذلك كان اللحاف كافياً لأن يغطيه تماماً ، وفى ثورة غضبه سأل الرجل : كيف فعل ذلك ، فأجابه بقوله : ألا تعرف المثل الذى يقول « على قد لحافك مد رجليك » ؟

مثل هذه الحكايات التى تمثل نمطاً قصصياً شعبياً بعينه ، يؤكد ميل الحس الجمعى إلى التجسيد . ولا يرجع هذا الميل إلى الرغبة فى نقل الرسالة إلى المستمع بطريقة أوقع ؛ فالمثل الشعبى فى حد ذاته له تأثيره القوى فى نفس المستمع ، وإنما تعنى هذه الصيغ المولدة ، أن لغة الاتصال بين الجماعة ترفض أن تكتفى بصيغة واحدة فى عملية التوصيل ؛ فالمثل يولد حكاية ، والحكاية تولد مثلاً ، إلى درجة أننا نتساءل : أيهما أسبق ، المثل أم الحكاية ؟ وكل هذا يؤكد أن العقل الجمعى فى حالة نشاط دائم ، وأن تساؤلاته عن بعض الأمور سرعان ما تتحول إلى صيغ جمالية لها فعاليتها فى التأثير .

ثالثاً : رافد العالم الغيبى .

علاقة الإنسان بالعالم الغيبى علاقة حتمية لأنها تمثل العلاقة الجدلية بين الغياب والحضور . فليس كل ما هو حاضر فى عالمنا مستقل بنفسه ومسير لذاته ، بل إن عالمنا ملىء بالظواهر المسيرة بقوى غيبية . وهذه الظواهر أثارت فضول الإنسان منذ القدم فتساءل عنها ومازال يتساءل إلى اليوم .

وقد ميز الإنسان منذ قديم الزمان بين الإلهى المقدس الذى يقترن سلوك الإنسان نحوه بالرهبة والتبجيل ، والشيطانى الباعث على الفزع . وعلى الرغم من التباين بين القوتين فى علاقتهما بالإنسان ، فإنهما يجتمعان معاً فى إطار الدينى ، ولهذا فقد اجتمعا معاً فيما اصطلح عليه باسم التابو ؛ فالتابو هو الشىء المحرم ، إلهياً كان أم شيطانياً . وليس بالضرورة أن يكون الشيطانى شيطاناً أو مارداً أو

جنياً ، بل قد يكون الشيطان قوة مستكنة فى شىء دنس ، أو فى رقم معين ، أو فى سلوك بعينه يفرض على الإنسان ، كأن يفرض عليه الصمت أو عدم الضحك . وعلى هذا النحو يكون المقدس قوة مستكنة فى حجر أو فى شخص بعينه ، أو يكون كلمة بعينها أو يوماً بعينه .

وسواء أكان التابو عنصراً إلهياً أم شيطانياً ، وسواء تميز بالطهر أو الدنس ، فإنه يتطلب أن يتعامل معه الإنسان على المستوى الجمعى بقدر كبير من الحذر وبقدر كبير من الوعى . وهذا ما دفع الأنثروبولوجيين إلى أن يعدّوا التابو نظاماً اجتماعياً ؛ ذلك بأن خرق المحرم بأى شكل من الأشكال من قبل الفرد ، يمكن أن يكون سبباً لوقوع العقاب الجماعى . وكلنا يعرف أن « أوديب » ، بعد أن تزوج من أمه ، كان سبباً فى ابتلاء أهل طيبة بالوباء الذى أنزلته بهم الآلهة ، وكان يتحتم أن يكتشف من ارتكب المحرم حتى ترفع الآلهة عن أهل طيبة هذا البلاء .

وننتقل الآن من الكلام عن التابو من الناحية السلوكية ، أى من المجال الاجتماعى ، حيث تشرع القوانين الملزمة للأفراد . إلى مجال الخلق الحر الذى يتيح للإنسان الصراع مع القوى الغيبية . ويقدم القص الشعبى بصفة خاصة ، فرصة ظهور تلك الثنائية التى تعيش فى ضمير الإنسان منذ القدم ؛ ثنائية الإنسانى وما هو فوق الإنسانى ، أو ثنائية الدنيوى والدينى ، أو ثنائية الطبيعى وما فوق الطبيعى . وكل هذه المسميات ليست سوى تنويعات لشرح موقف واحد يئول إلى طبيعة الإنسان التى لا تكف عن الخوف والقلق إزاء الغيبى والمجهول .

ولما كان هذا المجهول يشمل المقدس والشيطانى معاً ، فإن الصراع لابد أن يدور بينهما من ناحية ، وبينهما وبين الإنسان من ناحية أخرى . وعندئذ يجسد الخيال الشعبى تلك القوى حتى يمكن للإنسان مواجهتها أو التعامل معها بشكل أو بآخر . ونلاحظ أن الخيال الشعبى يحرص على الإبقاء على الطبيعة غير العادية لهذه الشخوص فيعبر من خلالها عن فزعه الداخلى .

وربما كان من قبيل المفارقة أن الإنسان يجعل هذه الشخوص ، مع أنه صانعها ، تقف له بالمرصاد ، وتعاقبه أشد العقاب إن هو جاوز حدوده وتعدى على حرمتها .

فالبطل يقترب فى حذر شديد من « أمنا الغولة » ، وهو يبادرها بالسلام الذى هو بمثابة كلمة السر ، التى تفتح له الطريق لمواجهتها . وترد عليه الغولة رداً يحمل التنبيه والإنذار ، وإن كان يفتح له المجال لاقتحام عالمها ، فتقول : « لولا سلامك سبق كلامك ، لأكلت لحمك قبل عظامك » .

فالكلمة فى هذه الحالة تمثل العتبة التى تفصل بين عالمين : العالم المعلوم والعالم المجهول ، كما تمثل فى الوقت نفسه الوساطة بينهما . ونلاحظ أن عبارة الغولة تميز بين السلام والكلام ؛ فالكلام بدون سلام ليس من الكياسة فى شىء ؛ أما البدء بالسلام فإنه يخلق فرصة للمهادنة .

ونلاحظ كذلك أن البطل الإنسان هو الذى يقتحم العالم المجهول ليواجه القوة الشيطانية ، التى تظل قابعة فى عالمها البعيد ، محتفظة بكل خصائصها الشيطانية إلى أن يأتى هذا البطل الإنسان ليهدد سكونها . وهو إما أن ينجح فى التعامل معها فيحصل على شىء من خصوصيتها ، أو يكون جاهلاً بفن التعامل معها ، وعندئذ يلقى العقاب . وهذا يعنى أن كل عالم من العالمين ، المعلوم والمجهول ، له إرادته الخاصة وتوجهه الخاص ، على الرغم من حتمية التداخل بينهما[١٣] .

وبقدر ما تحرص القوى الغريبة على الاحتفاظ بأسرارها بعيداً عن الإنسان ، تراود الإنسان فكرة استلاب شىء من هذه الأسرار . وما يستلبه البطل من هذا العالم يعد فى النهاية إضافة معرفية أو نفعية لصالح البشر ، كما يعد ، فى الوقت نفسه ، تقليصاً لأسرار القوى غير الإنسانية ؛ الأمر الذى يؤكد يقين الإنسان من أنه لا يمكن أن يثرى عالمه المعلوم إلا بكشف خبايا العالم المجهول .

وأكثر ما يلح عليه القص الشعبى تصويره ذلك الصراع الذى يدور بين الإنسان وهذه القوى الغريبة ؛ فهو فى بعض الأحيان يقدم نموذجين إنسانيين يقفان على طرفى النقيض فى طريقة التعامل مع القوى الشيطانية ؛ فأحدهما يستعصى عليه التعامل معها ؛ ولهذا فهو ينال العقاب حتماً ، فى حين أن الآخر قادر على المراوغة والتعامل معها فى رفق ؛ ومن ثم فهو الذى يفوز بالجائزة . ومعنى هذا أن القوى الشيطانية تكون مصدر عطاء كما تكون مصدر عقاب ، وذلك وفقاً لأسلوب الإنسان فى التعامل معها ، وكأنها بذلك تقول له : لا داعى للمعاندة والمكابرة فيما هو خارج عن إطار عالمك المحدود .

وفى بعض الأحيان يرد التحريم صريحاً فى شكل موضوعة ترد فى كثير من القص الشعبى العالمى ، وهى موضوعة الحجرة المحرمة ؛ فالبطل فى هذا القص يسمح له أن يدخل كل حجرات القصر وأن يأخذ منها ما يشاء ، فيما عدا حجرة واحدة يحرم عليه أن يدنو منها ، وعلى سبيل الإغراء الشديد ، ودفع الإنسان إلى المحظور ، يمنح البطل مفتاح هذه الحجرة المحرمة . ولهذا سرعان ما يقع البطل فى المحظور ويفتح الحجرة فلا يجد إلا دخاناً يتصاعد منها ، أو يجد — فى روايات أخرى — رؤوساً معلقة لمن سبقوه إلى انتهاك المحرم .

ويظل الإنسان الشعبى يستغل هذه الموضوعة ، موضوعة الشىء المحرم وعلاقة الإنسان به ، لا فى القص الخرافى فحسب ، بل فى القص ذى الطابع الواقعى كذلك ، الذى ينتشر فى زمننا ، بعد تقلص الأنماط الخرافية .

ففى هذا القص يظل البطل يلح على اقتحام العالم المجهول لعله يستطيع أن يحصل فيه على إجابات شافية عما يعن له من تساؤلات . ولكن فى حين نجد البطل الأسطورى مضحياً بنفسه فى سبيل الحصول على المطلب الجماعى من العالم الآخر ، وفى حين نجد بطل القص الخرافى سعيد الحظ فى أن يجد من يعاونه على التخلص من القوى الشيطانية المقتفية لأثره ، نجد بطل القص الواقعى عاجزاً

عن الدخول فى صراع مع قوى العالم الآخر ؛ ولهذا تنتهى تجربته بارتداده يائساً إلى عالمه الواقعى .

وهناك حكاية مصرية تعرض لهذه الموضوعة على نحو تشكيل مغرق فى الخيال وإن كان واقعى الدلالة .

فهى تحكى عن رجل كان غنياً ثم صار فقيراً ، فقرر أن يجلس عند عتبة أحد المساجد لا يفعل شيئاً . وفجأة ظهر له شيخ يسأله عن حاله ، فأجاب بأنه قرر ، بعد أن صار فقيراً ألا يفعل شيئاً ، وأن يظل جالساً يرقب الناس عند باب المسجد . وعندئذ طلب منه الشيخ أن يرتدى عباءة قدمها إليه . فلما فعل الرجل ، وجد نفسه فى بلد غريب ، وأخذ يجوب الشوارع فى هذا البلد حتى شعر بالجوع . ولما وجد نفسه بجوار مخبز اضطر إلى أن يطلب من صاحبه رغيفاً من الخبز يقتات به ويسد به رمقه . ولكن الخباز حلق فى وجهه وسأله عما إذا كان غريباً فى ذلك البلد ، فأجابه الرجل بالإيجاب . عندئذ قال له الخباز : إنك سعيد الحظ ؛ لأن الملك أعلن أنه سيزوج ابنته الكبرى من أول رجل غريب تطأ قدمه المدينة ، وهو لا يعلم أن هناك غريباً آخر سبقه فى دخول المدينة . ثم اصطحبه حتى بلغا قصر الملك ، وهناك وافق الملك على أن يزوجه من ابنته الكبرى بشرط واحد ، يبدو بسيطاً للغاية ، وهو ألا يتدخل فيما لا يعنيه . ووافق الرجل على ذلك ، وتم زواجه من ابنة الملك الكبرى .

وذات يوم خرج فى المساء إلى حديقة القصر ، ففوجىء برجل غريب يصعد شجرة مثمرة ويهبط فى حركة دائبة ، ويأكل فى نهم كل ما يلقى من ثمار ناضجة وغير ناضجة ، فوقف يتأمله متعجباً ، ثم وجد نفسه مدفوعاً لأن يتحدث إليه ويسأله : لماذا لا يهدأ ويستقر على الشجرة وينتقى من ثمارها الحلوة ما يأكله حتى يشبع ، ثم يترك الشجرة ويهبط ، وكانت المفاجأة عندما رد عليه الرجل الغريب قائلاً : لا تتدخل فيما لا يعنيك ! وعندئذ تذكر وعده للملك . ولكنه ظن أن أحداً لم يره . ولما حاول دخول القصر بعد ذلك ، فوجىء بزوجته تقول له : أنت محرم علىّ ، لأنك خرقت العهد .

وعاد الرجل إلى الخباز وشرح له ما حدث ، وكيف أن ذلك كان على غير إرادته ، فاصطحبه الخباز إلى الملك ، وتوسط لديه أن يزوجه ابنته الوسطى ، فوافق الملك بشرط ألا يتدخل فيما لا يعنيه .

وبينما كان الرجل يتنزه عند شاطىء النيل ، رأى منظراً استرعى نظره فوقف يتأمله ؛ لقد رأى رجلاً غريباً كذلك يملأ دلوه بالماء حتى يطفحه ثم يرمى به فى أرض مروية يانعة خضراء . ثم يأتى باليسير من الماء ويرمى به فى أرض عطشى متشققة . ووجد نفسه يسأله فجأة : لماذا لا يعطى الأرض المتشققة الجافة بقدر ما يعطى الأرض المروية . وكانت الإجابة : لا تتدخل فيما لا يعنيك ! وعندئذ أدرك فى حسرة أنه قد طلق من ابنة الملك الثانية . وكان لايزال للملك ابنة ثالثة ، فقرر ألا يضيع تلك الفرصة بالزواج منها بمعونة الخباز ،

بعد أن أخذ على نفسه العهد أن يكون يقظاً على الدوام ، فلا يتدخل فيما لا يعنيه . ووافق الملك على ذلك ، وقرر الرجل ألا يسير فى شوارع المدينة ، أو فى أى مكان يلتقى فيه مع من يثير فضوله ويدفعه إلى التحدث معه . ولم يبق أمامه إلا أن يصعد إلى الجبل الخالى من السكان . وصعد إليه يوماً ، وأخذ يسير فى سكون حتى قطع الصمت منظر مجموعة من الناس يتجاذبون طوقاً فيما بينهم دون أن يحدثوا أدنى صوت . وكان المنظر مثيراً ؛ إذ لم يفهم الرجل هدفهم من هذا الفعل المتواصل بلا نهاية ، ونسى فى لحظة من الزمن أنه يعيش فرصته الأخيرة ، ووقف يسألهم عما إذا كان هدفهم كسر الطوق ؛ لأن ما يفعلونه لم يكن ليؤدى إلى كسره ، وكانت الإجابة : لا تتدخل فيما لا يعنيك !

وكان الرجل يعلم أنه لا جدوى من العودة إلى الملك بعد أن أضاع الفرصة الأخيرة ، فلبس العباءة ، فإذ به يجد نفسه مرة أخرى أمام المسجد الذى كان يجلس عنده قبل أن يبدأ مغامراته فى العالم الآخر . وفجأة وجد الشيخ نفسه يقف أمامه وهو يسأله عما حدث له ، فشرع يشرح له مغامراته الغريبة ، وطلب منه أن يفسر له تلك الألغاز .

قال له الشيخ : إن الرجل الصاعد الهابط على الشجرة ، الذى كان يأكل كل الثمار الناضجة وغير الناضجة ، هو ملك الموت القابض للأرواح الخيرة وغير الخيرة ؛ وليس من حق الإنسان أن يسأله عما يفعل ، أما الرجل الثانى الذى كان يوزع الماء وفقاً لما يراه ، فهو المَلَك المكلف بتوزيع الأرزاق ، وهو أيضاً لا يسأل عما يفعل . أما الجماعة التى رآها تشد الطوق فيما بينها على نحو متواصل فهم يمثلون أهل هذه الدنيا ، كما أن الطوق يمثل الحياة . إن كل شخص يريد أن يشد الحياة نحوه ليحرم منها غيره ، على الرغم من أنه يعلم أنه ميت لا محالة ، وعلى الرغم من أنه ليس له دخل فى تقسيم الأرزاق على العباد .

وبهذا تنتهى الحكاية بخيبة أمل الإنسان فى الحصول على إجابات عن أسئلته المتعلقة بالغيبى واللا محدود ؛ ولهذا فقد عاد خاوى الوفاض إلى حيث بدأ مغامراته .

إن العلاقة بين الواقع واللا واقع فى الإبداع الشعبى موضوع ثرى للغاية ؛ ومما لا شك فيه أنه فى حاجة إلى بحث مستقل . وإذا كنا قد أشرنا فى مجال التطبيق إلى نماذج من القصص والأمثال الشعبية ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبى يعتمد فى أساسه على التشكيل الخيالى ؛ فاللغز تشكيل خيالى ، والنكتة تشكيل خيالى ، وكل أشكال القصص تعتمد أساساً على الإغراق فى الخيال . وعلى الرغم من ذلك فإن الإبداع الشعبى يظل شديد الالتصاق بالواقع .

أضف إلى هذا أن بعض الشتائم فى التعبير الشعبى لا تكتمل بلاغتها إلا بإضافة تشكيل خيالى إليها . وكلنا يحفظ عبارات الشتائم التى تبدأ بصيغة الأمر ، مثل قوم (قم) ، نام (نم) ، اقعد ، اشرب ، اسمع ؛ فالتعبير الشعبى يشتق من هذه الأفعال الآمرة صيغاً تصنع تشكيلات خيالية تضاف إلى تلك الأفعال لتجسد اللعنة الموجهة إلى الشخص على النحو التالى :

قوم ، قامت قيامتك وانتصب ميزانك .
نام ، نامت عليك حيطة .
اقعد ، قعدت كبة ، جثة بلا رقبة .
اسكت ، سكت حسك وانقسم نصك .
اشرب ، شربت المر من كيمانك .
اسمع ، سمعت الرعد فى ودانك .

فالربط بين الواقع واللا واقع فى الإبداع الشعبى يشغل مساحة كبيرة من تعبيره . وهو يتدرج من حيث الكيف من أدنى مستوى للتعبير فى المعاملات اليومية ، حتى أعلى مستوى له عندما يصل إلى فن الأمثولة (الأليجوريا) وفن التشكيل الرمزى .

٦ — خصوصية الأجناس الأدبية الشعبية(١٤) .

بدأ التساؤل عن الأجناس الأدبية الشعبية منذ أن رأى الباحثون الأوائل فى القرن الماضى اتفاق تلك الأجناس لدى شعوب العالم ؛ فكل شعوب العالم عرفت القص الشعبى بأنواعه المختلفة ، بدءاً من الأسطورة ، ومروراً بالأدب ذى الطابع الملحمى ، والقص الخراف ، ثم القص الشديد الصلة بمعتقدات الشعوب وقيمها الأخلاقية ، ثم الأمثال الشعبية والألغاز ، والأدب الفكاهى بأشكاله المتعددة ، ثم الأغانى المرتبطة بكل المناسبات الاحتفالية ، وانتهاء بالأنماط ذات الطابع العبثى .

وقد أدرك الباحثون أن الأشكال القصصية المتنوعة ليست مجرد ترابطات عشوائية بين مجموعة من الأحداث ، كما أن الأشكال ذات الطابع اللغوى ، مثل الأمثال والألغاز والنكات ، ليست مجرد تشكيلات ذات مغزى من الصور والاستعارات ؛ وإنما يعد كل شكل من هذه الأشكال وحدة عضوية فى جسد متكامل . وهذا الجسد يمثل كاملاً الواقع الأنطولوجى للإنسان أينما كان هذا الإنسان(١٤) .

ومن هنا كانت البداية فى دراسة كل شكل من أشكال التعبير الشعبى بحثاً عن دوافعه النفسية الجمعية ، وبحثاً عن وظيفته فى حياة الشعوب ، وبحثاً عن التطور الذى يمكن أن يعتريه بحيث يمكن أن يساير فى أداء وظيفته متغيرات الحياة الفكرية ؛ فمما لا شك فيه أن بعض الأشكال الأدبية الشعبية سبق بعضها الآخر ، وأن بعض هذه الأشكال أصبح نصاً أثرياً استقر بالتدوين ، مثل الأسطورة والملاحم الشعبية . ولكن بعضها الآخر كان مهيأ للاستمرار ؛ فهو نص قديم وحديث فى الوقت نفسه ، مثل القص الشعبى المرتبط بواقع الإنسان ، وكذلك الأمثال الشعبية والألغاز والأغانى والأنماط الفكاهية والعبثية .

وقد انتهت الأبحاث إلى أن كل شكل أدبى شعبى يؤدى وظيفة تختلف عن الوظيفة التى يؤديها الشكل الآخر . ولا يعنى هذا أن الراوى لشكل من الأشكال ، ومثله الجماعة المستقبلة ، على وعى كامل بالوظيفة المحددة التى يؤديها الشكل ؛ وإنما يقتصر وعيهم على أن لكل شكل من الأشكال مناسبة محددة لروايته . فإذا جمعت هذه الأشكال جميعاً ، فإنها تغطى كل احتياجات الشعوب النفسية ، بقدر ما تغطى كل مجالات تساؤلاتها . وهذا ما دعا الباحثين لأن يقولوا إن حصيلة الكل فى الإبداع الشعبى أكبر من حصيلة مجموع الأجزاء . وينطبق هذا القول على الشكل الأدبى الواحد ، بقدر ما ينطبق على الأشكال الأدبية مجتمعة .

إن كل مثل شعبى ، على سبيل المثال ، يعد نقداً لتجربة إنسانية بعينها ، ولكن الأمثال الشعبية مجتمعة ليست مجرد حصيلة كبيرة من المواقف الإنسانية المتنوعة ، بل هى نابعة من مجال محدد يقع فى محيط الفكر الإنسانى الشاسع . فإذا كانت بعض الأشكال تتساءل : كيف يمكن أن تكون الحياة مثالية فى مجال من المجالات ، فإن الأمثال الشعبية تتساءل : لماذا تكون الحياة على هذا النحو من التناقضات التى يمكن أن تفضى إلى الإحساس بعبثية الحياة ، على نحو ما يقول المثل : « يدّى الحلق للى بلا ودان » ، أو ما يقول المثل الآخر : « خلق ناس ولحقهم ، وكبّب ناس وحدْفُهم » .

فالأمثال الشعبية إذن ليست مجرد رصد متفرق لظواهر الحياة ، بل هى بالأحرى كتلة كبيرة من الفكر الإنسانى ، تبعثرت وتفرقت فى صور شتى .

وعلى هذا النحو يبحث كل شكل من أشكال الإبداع الشعبى بوصفه إشعاعة تنطلق من مصدر ضوئى قوى ، وهذا المصدر الضوئى القوى يتحتم اكتشاف مركزه فى الفكر الإنسانى .

ولهذا السبب فإن بعض الباحثين لا يقفون عند حد النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية بوصفها مجموعة من الأجناس التى يخضع كل جنس منها لقواعد ونظام محددين ، بل هم يرون أن كل جنس يمثل فى حد ذاته كينونة واقعية حتمية ، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة فى حد ذاتها ، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى .

إن الإنسان الذى وجد نفسه يعيش على سطح الأرض بين عالمين خفيين بعيدين عنه ، عالم فوقى تمثله السماء ، وعالم تحتى يمثله باطن الأرض — هذا الإنسان فرض عليه أن ينشغل بهذين العالمين فى حد ذاتهما من ناحية ، وبعلاقته بهما من ناحية أخرى . إذا كانت الأسطورة منذ زمن بعيد قد أشبعت رغبة الإنسان الملحة فى الإجابة عن تساؤلاته إزاء الظواهر الغامضة فى الحياة ، فإن هذا لا يعنى أن الإنسان قد كف عن هذه التساؤلات ؛ فهو مازال يتساءل عن كثير من الأمور الغيبية فى أشكال أدبية أخرى تتلاءم مع فكره وظروف عصره .

وقد فرض على الإنسان أن يكون مهتماً ، إلى جانب انشغاله بالقضايا الغيبية ، باستمرار النظام فى حياته الواقعية ، وإلا سادت الفوضى التى يتعذر معها الحياة . وعندئذ يدفعه الخوف والقلق من خروج بعض الأمور على النظام الذى ارتضته الجماعة وقننته ؛ ولذلك فهو يميل لأن يذكر الجماعة على الدوام بفاعليات هذا النظام فى أشكال أدبية متجددة ومتنوعة ، بحيث يكون تأثيرها على الدوام على نحو فعال ومتجدد .

وإلى جانب الاشتغال بالقضايا الغيبية والاجتماعية ، اهتم الإنسان كذلك بالإنسان فى حد ذاته ، بوصفه قيمة فعالة ومؤثرة ، وقادرة على تحقيق المعجزة . ولهذا كان لابد من أن يكون هناك شكل أدبي مستقل يعنى بالبطولة الإنسانية الخارقة ، القادرة على تفجير طاقة الجماعة وتوجيهها نحو ما فيه خيرها ، والقادرة كذلك على الالتحام بالقوى غير المرئية لكى تضمن مساندتها إياها فى أوقات الشدة .

والحياة بعد كل هذا لغز محير ؛ فلماذا إذن لا يكون هناك شكل يمثل لغز الحياة ، ويكون لغزاً فى حد ذاته ، فيجمع بين وحدتين من المحال جمعهما معاً فى بنية واحدة ، ولكنه يفرض على المتلقى بذل الجهد الذهنى للوصول إلى حد لهذا الإلغاز ، تماماً كما نعتصر أذهاننا فى الحياة الواقعية للوصول إلى حل نفك به اشتباك متناقضاتها على نحو ساخر . والحل فى كلتا الحالتين يميل إلى أن يكون مثيراً للضحك ، لأنه يفاجئنا ، بعد أن نعتصر أذهاننا ، بالخروج من المأزق على نحو غير متوقع .

وإذا كان اللغز يصل فى النهاية إلى حل يجمع بين المتناقضين ، ويثير الضحك الناجم عن هذه المفارقة ، كما هو فى اللغز القائل : « أدّ السمسمة وتجيب الخيل ملجّمة (الكتابة) » ، فإن الإنسان كثيراً ما يكون عرضة لأن يواجه المواقف العصيبة التى يصبح من المحال لديه الخروج منها سالماً إلا من خلال منفذ الضحك .

ومن هذا المجال تولدت الأشكال المضحكة فى التعبير الشعبى ، فتراكمت النوادر الخاصة ــ مثلاً ــ بشخصية « جحا » ، الضاحك المضحك . ثم كانت حصيلة النكات الهائلة التى توصف بأنها كلمات ذات أجنحة ؛ فهى تنتشر وتطير فور صدورها من مصدرها المجهول فى أغلب الأحيان .

وتتصاعد الرغبة فى السخرية عند الإنسان إلى الحد الذى ينزع فيه إلى الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة المغلقة إلى دائرة اللعب بالنظام ، سواء على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل . وهنا نصل إلى الأشكال العبثية فى الإبداع الشعبى .

ومثال ذلك تلك الأغنية المشهورة فى تراثنا ، التى تقول :

« يا طالع الشجرة ، هات لى معاك بقرة ، تحلب وتسقينى . . . » الخ . . .

ومن الممكن أن يمتد الكلام فى هذه الأغنية ومثيلاتها إلى ما لا نهاية ، حيث ينتفى فيها المعنى الموحد المترابط والمنطقى .

ومثال هذا ذلك القص الذى يعتمد على التراكيبات التصاعدية والتنازلية . وهذا القص ، ومثله الأغنيات سالفة الذكر ، يندرج تحت أدب الأطفال الشعبى ، لملاءمة عبثيته لروح الأطفال التى تميل إلى اللعب دائماً ، فضلاً عما فيه من وسيلة تربوية لتمرين الذاكرة على تكرار السابق مع إضافة اللاحق . ومثال ذلك حكاية « الديك أبو الديوك » ، التى تستخدم عبارة واحدة ثابتة ، قابلة للإضافة إليها على نحو مستمر .

أما العبارة الثابتة فهى :

« أنا الديك أبو الديوك ، أنكش فى الكوم ، ألاقى حبه درة » .

ثم تتوالى العبارات فتقول : أنا الديك أبو الديوك أنكش فى الكوم ، ألاقى حبة درة ،

وحبة الدرة بكوز درة .

أنا الديك أبو الديوك ، أنكش فى الكوم ، ألاقى حبة درة ، وحبة الدرة بكوز درة ، وكوز الدرة بشوال درة . . . إلخ . . .

ولا يهمنا من هذه الأشكال أن نبحث فيها عن المعقول أو اللا معقول بقدر ما يعنينا أن نبحث فى الدافع وراء خلقها .

والدافع وراء خلق هذه الأشكال التى تحتوى على اللا معنى ، هو الخروج كلية من دائرة المعنى ، والدخول فى دائرة اللعب باللغة . وليس هناك استخفاف بالحياة أكثر من أن نتركها بكل نظمها وراء ظهورنا ، وأن نصنع ، تحت ضغوط المفروض واللازم والمنطقى والمقنن ، شكلاً لا يحتوى إلا على اللامعقول ، ثم نحاول أن نوهم بأن هذا اللامعقول له الحق فى أن يوجد ، وأن يتخذ لنفسه شكلاً .

وبهذا يحقق هذا الشكل وظيفته ، وهو خلق العلاقة المبتورة بين داخل النص وخارجه ، حيث إن هذا الداخل لا يرتكز قط على الخارج ، وإنما هو شكل من أشكال اللعب . وهنا نصل إلى المفارقة فى أن هذا اللا معنى يصل بنا إلى إدراك معنى ما للحياة ، وإن كان هذا المعنى هو عبثية الحياة . ولهذا فإننا فى هذا النوع من الإبداع لا نتحدث عن محتوى ، بل عن عمليات من اللغو الذى يتعمد زحزحة العالم المعقول بعيداً ، أو يتعمد تصعيد اللامعقول من خلال إضافة المزيد منه .

ولكى تتحقق هذه الأشكال العبثية لابد من شرطين : الأول ، أن يصل إحساس الإنسان إلى قمة التحرر من الجدية ؛ والثانى ، أن تكون هناك المقدرة على وضع العبث فى إطار شكلى . أما الشرط الأول فيتولد عن وعى الإنسان بضرورة التحرر من صرامة النظام ، من أجل الدخول فى دائرة اللعب ؛ وأما الشرط الثانى فيتولد من أن الإنسان لا يمكنه أن يصنع شيئاً ، حتى وإن كان بغير معنى محدد ، إلا فى إطار صنعة الشكل[١٥] .

وبعد ، فقد كانت خصوصية الأشكال الأدبية الشعبية دافعاً كبيراً للباحثين فى المجال الأدبى بصفة عامة ، والباحثين فى المجال الأدبى الشعبى بصفة خاصة ، إلى أن يبحثوا ، مستفيدين فى هذا من الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة ، فى خصوصية التركيب اللغوى الذى يتميز به كل شكل أدبى شعبى على حدة . على أننا لن نستطيع هنا ، بعد هذا العرض المطول لخصوصيات الإبداع الشعبى ، أن نعرض لهذه الدراسات ؛ وربما عرضنا لها فى مناسبة أخرى . ولا يسعنا ، بعد هذه الجولة التى حاولت أن تبرز عبقرية الإبداع الشعبى ، سوى أن نكرر عبارة أبى إبراهيم الفارابى التى قدمنا بها هذا البحث ، والتى تقول :

« إن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر فى الجودة ، أو غير مبالغ فى بلوغ المدى فى النفاسة »[١٦] .

الهوامش

(١) Michel Foucault : The Archaeology of Knowledge. Pantheon Books, New York 1972, p. 127.

(٢) Jack Goody ; The Interface between the Written and the Oral . Cambridge Univ. Press, 1987, p. 3.

(٣) E. J. Bond: Reason and Value. Cambridge univ. Press, 1983 P. 63.

(٤) Vladimir Propp: Theory and History of Folklore: Translated by Ariadna Y. Martin and Richard P. Martin, University of Minnesota, 1984, p. 15.

(٥) Walter J. Ong: Orality and Literacy. The New Accents. Methuen- London 1982, p. 61- 62.

(٦) Ibid., p. 71- 73.

(٧) Ibid., p. 176.

(٨) V. Propp: op. cit., p. 10.

(٩) Walter J., Ong: op. cit., p. 37.

(١٠) سورة الأنعام ، من آية ٧٥ إلى ٧٨ .

(١١) سورة الكهف ، من آية ٦٦ إلى ٧٠ .

(١٢) نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية . دار الفكر العربي (بدون تاريخ) ص ١٠٧ .

(١٣) Angus Fletcher: Allegory: The Theory of Symbolic Mode. Cornell. Paperbacks, 1970, P. 35.

(١٤) يقرأ في هذا الموضوع المقدمة المطولة في كتاب .
Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie. Erich Schmidt Verlag, 1968.

(١٥) Susan Stewart: Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature. John Hopkins 1989 p. 202.

(١٦) أبو إبراهيم الفارابي : ديوان الأدب ، تحقيق : أحمد مختار عمر ، ومراجعة إبراهيم أنيس ، ط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ١٣٩٤ هـ ، جـ ١ ص ٧٤ .



دور المعرفة الخلفية

فى « الإبداع » والتحليل

محمــــد مفتــــاح

١ — الخطان المتوازيان :

قد يعتقد بعض الناس أن العملية « الإبداعية » تختلف من كل وجه عن العملية التحليلية ، على أساس أن « الإبداع » موهبة ربانية خاصة بأشخاص معينين ، أو وساوس شيطانية تنفث فى بعض الناس نفثاً . وقد كانت هذه المعتقدات منتشرة فى عصور سالفة فى ثقافات إنسانية مختلفة ، منها الثقافة العربية ؛ إذ وردت فيها إشارات كثيرة إلى تميز المبدع على غيره من الناس العاديين . وقد أحيت التيارات الرومانسية والرمزية واللاعقلانية تلك الآراء السالفة ، فكان « المبدعون » فى هذه التيارات يستعملون وسائل كثيرة لتنشيط خيالهم ، وللاندماج بشياطينهم حتى يُمدُّوهُمْ بالبدع والغريب والعجيب .

واعتقد بعض الناس أن المحلل هو من حصل على معرفة مَوْسُوعِيّة مصحوبة بموهبة الذوق الذى يرشده إلى مكان الجمال وإلى بؤر القبح ؛ فالذوق والمعرفة ، بالإضافة إلى التجربة ، تجعل المحلل قادراً على أن يكشف عن أبعاد النص وتقريبها إلى القراء الذين ليس لهم تلك المعرفة وذلك الذوق وتلك التجربة ، وقادراً على أن يوجه « المبدع » ويرشده .

وبناء على هذه المعتقدات ، افتُرض وجود مسارين متوازيين لا يلتقيان : مسار المبدع ، ومسار الناقد ؛ لأن لكل منهما سبيله الخاصة به ؛ بل هناك من ظن أن العملية التحليلية / الفكرية عملية تشويش على العمل الإبداعى ، لأنها تفرض عليه قيودها ومقاييسها ، فيعوقه ذلك عن الانطلاق الحر لارتياد آفاق جديدة كاشفة عن غياهب المجهول .

٢ — التقاء المتوازيين :

على أن الدراسات النفسانية الجديدة ، المتجلية فيما يسمى بـ « علم النفس المعرفى » ، والدراسات العلمية المعاصرة ، كالدراسات المتعلقة بـ « الذكاء الاصطناعى » ، تقدم نظريات ومفاهيم تجعل « المبدع » والمحلل خاضعين للعمليات الذهنية نفسها التى تُحَكِّمُهُمَا معاً . وتلك النظريات والمفاهيم هى : نظرية الأطر ، والمدونات ، والخطاطات ، والسيناريوهات ، والنماذج الذهنية . وقد تفرع عنها مفاهيم أخرى مثل المشهد و « الديكور » وغيرهما .

وقبل أن نبين تحكم هذه الآليات فى « المبدع » والمحلل معاً يجدر أن نذكّر ببعض النظريات والمفاهيم المشابهة والمساوقة ، لنضع كل نظرية أو مفهوم فى سياقه ، ونقدر مدى إجرائيته ، حتى لا تختلط النظريات والمفاهيم والمقاربات على نحو يؤدى فى نهاية المطاف إلى نوع من التلفيق وتضبيب رؤى الفكر العربى الإسلامى ، الساعى نحو الخروج من المتاهات التى يعيش فيها .

(ا) نظرية التناص :

أولى تلك النظريات ، مما أصبح معروفاً ومتداولاً بين الناس ، هى نظرية التناص . و « نواة هذه النظرية » موجودة فى الآراء الانطباعية التى كان يدلى بها متلقو الآداب فى مختلف الثقافات ، ومنها الثقافة العربية ؛ إذ يجد القارىء المتأدبين العرب ينوهون بدور الحفظ والرواية والتمرس بأساليب الفحول فى تكوين الشعراء المجيدين الذين احتلوا مكانة مرموقة فى الشعر العربى خاصة ، كما انتبهوا إلى علاقة المماثلة والمشابهة بين الأشعار فوازنوا بينها ، ثم صاغوا مفاهيم للتعليل والتفسير على نحو كوّن باباً مهماً فى النقد

العربى سمى بالسرقات ، واحتل حيزاً مركزياً فى الكتب البلاغية والنقدية .

لقد بقيت تلك المقاربة شائعة ومنتشرة بين المهتمين ، إلى أن جاءت نظرية التناص من الثقافة الغربية . على أن نشأة هذه النظرية وتطويرها وتوظيفها لم يكن موحداً ووحيداً ، بل تفرع عنه نزعتان متضادتان ولكنهما متكاملتان ؛ إحداهما أدبية ، تتجلى فى آثار « باختين » ومن تأثر به ، مثل « كريستيفا » و « بارت » فى بداية أمره ؛ فهؤلاء يذهبون ، مع بعض الاختلاف بينهم ، إلى أن النص الأدبى هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً ، وأن كل نص إنما هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له ، وإن غلّبوا الوظيفة القلبية على ما سواها ؛ لأن نظرية التناص نمت وترعرعت فى خضم نزعة احتجاجية واعتراضية ساخرة من المتوارث فى السياسة والثقافة . وثانيتهما فلسفية ، تتجلى فى التفكيكية التى يمثلها « دريدا » و « بارت » فى آخر أيامه و « بول دومان » و « هارتمن » وغير هؤلاء ؛ فقد وظفت نظرية التناص لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية ، مثل مقولة الحضور ، ومقولة الانسجام ، ومقولة الحقيقة المطلقة ، التى يحتويها النص ويحيل عليها . . . وأثبتت أن أى نص هو نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك ؛ من الشعر ومن الكتب المقدسة ومن لغات الحياة اليومية . . . وأن أى نص يمكن أن يقرأ قراءات متعددة . وكان سندها النظرى فى هذا الثقافة القبالية اليهودية ، والفلسفات السوفسطائية والعدمية ، وبعض الممارسات الشُّعْبَوِيّة . ونتيجة لهذا شاع شعار « موت المؤلف » ، وانتشرت الدعوة إلى نسف كل مؤسسة ، ومنها المؤسسات الأدبية . وبدون الدخول فى التفصيلات ، فإن هذه النزعة تقوم على منطق المفارقة ، أو منطق الإحراج ؛ فهى ترفض تراث المركزية الأوربية ، ولكنها تقبل الفكر القبالى اليهودى بخلفياته الميثولوجية . وهى ترفض الإبداع ، وفى الوقت نفسه تدعو إليه . وهى تنظر إلى النص بوصفه شتاتاً وترفض المؤسسة ، ومنها مؤسسة الجنس الأدبى .

من خلال هذه الإشارات نخرج بخلاصتين اثنتين ؛ أولاهما متعلقة بمفهوم « الإبداع » ؛ وثانيتهما رفض المطابقة بين نظرية التناص المعاصرة ، ومقاربة السرقات فى الأدب العربى . فالخلاصة الأولى تلزمنا بمراجعة مفهوم « الإبداع » حتى لا يبقى مفهوماً مجرداً متعالياً على الزمان والمكان والأشخاص ، ولربما كان الأولى أن يتحدث المحلل عن الإنتاج وإعادة الإنتاج . وتبنى هذين المفهومين يقلل من مفهوم الإبداع المطلق الذى يفتح للميتافيزيقا وللاعقل وللمنقبية وللكرامية الباب على مصراعيه . فالنص الأدبى هدم وإعادة بناء ، بقصد غالباً وليس صاحبه مسحوراً أو مخموراً أو فاقداً للوعى ، يهذى كيفما يشاء وكيفما يتفق له ؛ فإنتاج النص الأدبى إذن وإعادة إنتاجه : معاناة وجهد وعرق أولاً ، وهو موهبة فطرية ثانياً . فمفهوم الإبداع المطلق وليد التيارات الرومانسية والرمزية والدادية والاتجاهات اللاعقلانية . إن استعمال مفهوم « الإبداع » يعبر عن موقف ما ، وقد يصادفه كثير من الصعوبات حينما يطلق على الثقافة العربية والثقافات العالمية الأخرى قبل العصور الحديثة والمعاصرة . فإذا ما تبنينا هذا المفهوم واستطعنا أن نستخلص مقاييس له ، وهذا شىء صعب ، وحاولنا أن نحاكم الآداب العربية الإسلامية فى ضوئه ، فإن غالبيتها تصبح ملغية وغير ذات موضوع . ذلك بأن هذا المفهوم الذى نروج له هو وليد ذلك السياق الثقافى المشار إليه . وهو ليس مُجْمَعاً عليه فى الآداب الغربية نفسها . وقد تزداد نسبيته إذا ما نظر إليه من زاوية الموروث الأدبى العربى الإسلامى والخلفيات المتحكمة فى ذلك الموروث . وليس ذلك بضائر للثقافة العربية الإسلامية ، إلا إذا حوكمت من قبل مفاهيم وتصورات ومسلمات المركزية الأوربية الحديثة والمعاصرة .

والخلاصة الثانية ذات طبيعة منهجية ، ألا وهى المطابقة بين الآراء فى نظرية التناص الواردة من الغرب ، الناشئة فى سياق اجتماعى وفلسفى وثقافى وسياسى خاص ، وبين آراء النقاد العرب فى السرقات الأدبية التى وراءها خلفيات اجتماعية وجمالية وثقافية وسياسية خاصة . لذلك يجب على دارس النقد الأدبى العربى أن يعيرها كبير اهتمام ، حتى يؤطر عنصر السرقات الأدبية ضمن الشبكة التى يوجد فيها ، والتى يؤثر فيها ويتأثر به . وعليه فإنه من مجانبة الوعى التاريخى ومنطق التاريخ أن تقع الموازنة بين نشأة دراسات السرقات الأدبية فى العصر العباسى وتطورها ، ونظرية التناص التى هى وليدة القرن العشرين ! فمفهوم السرقات استمر أدبياً وجمالياً وأخلاقيًّا بناء على محدداته . أما نظرية التناص فهى أدبية وفلسفية ؛ يهدف الجانب الفلسفى منها إلى نَسْفِ بعض المبادىء التى قامت عليها العقلانية الأوربية الحديثة والمعاصرة . لذلك فإنه ينبغى أن لا يتخذ مفهوم الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء مطية وذريعة فى ترسيخ المفاهيم النقدية العباسية ، على أساس أنها سبقت ما يوجد لدى الأوربيين . وليس فى هذا الموقف دعوة إلى إعدام التراث النقدى الأدبى العربى الإسلامى ؛ لأن مثل هذه الدعوة غير مقبولة بل مرفوضة من أساسها ؛ وإنما يجب إحياء مصطلح النقد العربى بإعادة تحديده وتجريده من ظروفه المحايثة له وإعادة صياغته ثم إدماجه فى شبكة مصطلحية تستطيع الوصف والتأويل والتفسير . وبهذه العمليات كلها يمكن أن يتحرك الناقد بسهولة ويسر فى أرض الأدب العربى ، دون خوف من التيه فى بُنَيّاتِ الطريق ، أو خوف من الحياة خارج التاريخ . كما أنه بهذه العمليات نفسها يقى ذاته من الارتماء فى عباب التراث النقدى الأوربى والأمريكى وهو غير ماهر فى السباحة ، فيؤدى به إلى إغراق نفسه وإغراق غيره . ضبط السياق العام العلمى والإيديولوجى والتاريخى للمفاهيم ، وضبط مساقها وموقعها فى شبكتها ، عملية جوهرية لتقدم المعرفة التحليلية الأصيلة .

(ب) نظرية « بورس » :

يمكن أن يستخرج القارىء من هاتين الخلاصتين نتيجة تقول إن هناك اتجاهاً نحو التسليم بأن عملية « الإبداع » وعمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء تنطلق من شىء ما ، أى من نواة أو من

رحم أو ما أشبه من هذه المفاهيم . وهذه الوجهة من النظر هى ما أقام عليها السيميائى المشهور « بورس » تنظيره ، وصاغ عدة مفاهيم تؤكد ما أشار إليه التراث النقدى العالمى القديم . ومن تلك المفاهيم مفهومان أساسيان يعكسان بوضوح نظريته ، وهما : مفهوم المؤولة " Interpretant " ، ومفهوم الصَّيْرُورة الدلالية اللامتناهية Semiosis . والمؤولة تكون على مستوى المعجم وعلى مستوى القصيدة وعلى كل أصل وفرع ؛ فالمرادف مؤولة ، والقصيدة الثانية التى تحاكى الأولى مؤولة ، وكل ما يأتى بعد النواة مؤولة ، وهكذا فى عملية غير متناهية على مستوى الإمكان ، وفى عملية متناهية بمؤولة نهائية على مستوى النص . إن مفهومى المؤولة والصيرورة الدلالية اللامتناهية غابا عن النقد الأوربى وخصوصاً الفرنسى منه ، إلا فى السنوات الأخيرة ، فى حين أنه يمكن عد هذين المفهومين موازيين لنظرية التناص . ولذلك فإنه ليس هناك ضير كبير فى أن تعقد مشابهة بينهما ومقارنة لإدراك مدى التفاعل بينهما ، مع التفطن إلى اختلاف خلفياتها الفلسفية والعلمية والسياسية . وقد لمح بعض المحللين أوجه الشبه بين الاتجاهين فمزج بينهما فى صياغة نظرية ، موفقاً بين السيميائيات الأوربية الحديثة ذات الأصل « الدوسوسورى » والسيميوطيقا الأنجلوسكسونية ذات الأصل « البورسى » . وخير من قام بهذه العملية « رفاتير » ، وخصوصاً فى كتبه المتأخرة ، و « أمبرتوإيكو » فى غالب كتبه .

وما يهمنا فى سياقنا هذا هو أن السيميوطيقا « البورسية » هى من بين الأسس التى قامت عليها نظريات الذكاء الاصطناعى فى وصف عملية الإنتاج والتلقى وتأويلها وتفسيرها ، وخصوصاً استثمار مفهوم الفرض الاستكشافى .

(جـ) النظرية المعرفية :

وحينما نصل إلى هذه المقاربة فإننا نجد ما كان متوازياً ــ توازى المحلل والمبدع ــ قد صار مندمجاً ؛ لأن النظرية المعرفية التى ينطلق منها الذكاء الاصطناعى تتساءل عن كيفية اشتغال الذهن البشرى وتفكير الكائنات الإنسانية . ومن خلال تلك التساؤلات وما أشبهها يمكن أن يستنتج أن مثل هذه المحاولات العلمية تهدف إلى الكشف عن آليات التفكير الإنسانية بصفة عامة ، وليس الكشف عن تفكير كل إنسان على حدة لإثبات خصوصيته . وإذا ما صحت هذه الخلاصة فإنه يكون لزاماً التسليم بأن المحلل والمبدع تتحكم فيهما الآليات نفسها . وتوضيحاً لهذه المسلمة يمكن تقديم بعض تلك الآليات التى تضافر فى صياغتها علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى .

ولنكتف بنظرية واحدة هى نظرية الإطار . فالإطار يعرف بأنه « تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية وأحداث قالبية ملائمة لأوضاع خاصة » . ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوى على أنواع من المعارف المنظمة فى شكل بنيات . ولتوضيح هذا فإن المواضيع المثالية (من المثال) هى مثل « المدرسة » ؛ فحينما يذكر مثل هذه الموضوعة تتداعى إلى الذهن البناية بأقسامها ، وما يلزم تلك الأقسام والمعلم والمدير والحراس . . . . وحينما يذكر المستشفى يتداعى إلى الذهن الدكتور مدير المستشفى والأطباء والممرضون والمرضى والدواء . . . وإذا ما أردنا التمثيل بميداننا نقول : حينما تذكر القصيدة المدحية النموذجية تتبادر إلى الأذهان الخطاطة التى ذكرها ابن قتيبة أو ما يقرب منها . وحينما تذكر قصيدة الاستنفار إلى الجهاد يحصل فى ذهن القارىء المتمرس الشاعرُ والممدوح والتذكير بما وقع للأندلس من مآس شاملة للطبيعة وللإنسان وللدين ، والتنبيه إلى ما فعله المسيحيون وما ينتظرهم من عقاب ، ثم دعوة الشاعر الممدوحَ إلى جمع العدد والعدة لإعزاز الإسلام وإذلال الكفر ، وقد ينهى الشاعر قصيدته بالثناء على نفسه وتنبيه الممدوح إلى قيمة شعره .

تنظيم المواضيع المثالية فى الذاكرة على شكل بنيات ليس خاصاً بما ضرب من الأمثلة ، ولكنه شامل لكل الأغراض الشعرية والفنون وضروب السلوك البشرى . فالمعرفة السابقة المختزنة فى الذاكرة أساس لإعادة إنتاجها أو إنتاج معرفة شبيهة بها . على أنه يجب التفريق بين مفهومين أساسيين هما : النموذج والإنجاز ؛ فالنموذج هو الصورة الذهنية المثالية لقصيدة الاستنفار بكل عناصرها الضرورية والاختيارية ، ولضبط مثل هذا النموذج يجب الاعتماد على أساس تحليل القصائد الاستنفارية لتحديد مختلف العناصر حتى يمكن الاتفاق على ذلك النموذج . أما الإنجاز فهو ما يتجلى فى أية قصيدة استنفارية معينة ؛ إذ ليس المفروض فيها أن تكون نسخة طبق الأصل من النموذج .

معنى هذا أن بعض العناصر يغيب من الإنجاز فى الآداب القديمة ؛ وأما فى الآداب الحديثة والمعاصرة فقد تتغيب جل العناصر ولا يبقى منها إلا بعض المؤشرات التى تهدى . وقد يتساءل حينئذ عما ملأ به « المبدع » إطاره ، بل قد يظن أنه لم يتحرك ضمن إطار معين . ليس له ذلك ؛ وإنما كل ما فعله هو إدخال إطار فى إطار بواسطة المماثلة والمشابهة . ولنبرهن على هذه الدعوى بما يلى : قد يتحدث نص قصصى عن غابة وأسود وذئاب وقنافذ وكائنات غريبة تضم بين أحشائها كائنات أخرى . ولكن ذلك النص قد يتحدث فى أوله أو فى أثنائه أو فى آخره عن سيارة الأجرة . ما العلاقة بين (سيارة الأجرة) وما تحدث عنه النص؟ إن سيارة الأجرة هى مؤشر لبناء إطار يحتويها وتكون أحد عناصره . وهذا الإطار لن يكون إلا المدينة أو الوسط الحضرى بصفة عامة . وعليه فهناك بنيتان إحداهما الغابة وثانيتهما المدينة ؛ ولذلك يمكن إلحاق إحداهما بالأخرى عن طريق المماثلة والمشابهة .

إن الناصَّ أو الماتِنَ أو المنتج أو « المبدع » أو ما شئنا من الألفاظ تتحكم فيه أطر نموذجية مثالية ، وقد يخرج عنها أحياناً أو يخرقها ، ولكن قانون المماثلة والمشابهة هما اللذان يسوغان ذلك الخروج وذلك الخرق .

إنَّ تلك الأطر بعناصرها الضرورية والاختيارية هى التى تتحكم فى المحلل أو المؤول أو الناقد أو ما شئنا من الألفاظ أيضاً . فحينما

يذكر له المدرسة أو المستشفى أو القصيدة المدحية أو القصيدة الاستنفارية تتداعى إلى ذهنه تلك العناصر . وبمجرد ما يحدد هوية الموضوعة يبدأ فيسحب من حساب بنك ذاكرته ما ادخره قبل للفهم والتأويل والتفسير . ووفقاً للنماذج المثالية التى تختزن فى الذاكرة فإنه يستطيع أن يؤطر كل إنجاز ويحدد عناصره الضرورية والاختيارية وما تحقق منها وما تغيب ، ولكن الغياب قد يقل وقد يكثر . ومهما كانت درجة الغياب فإنه يلجأ إلى توظيف مفاهيم إجرائية لملء أنواع الفراغ الموجودة فى النص ، أو لتوثيق العلائق بين بنيته . والمفاهيم هى : الاستدلال بالغياب أو (الاستصحاب) ، والاستدلال العادى ، والفرض الاستكشافى ؛ فحينما يسمع المرء كلمة « إنسان » فإنه يفترض أن له رجلين وعينين ويدين ورأساً وكل ما يتكون منه الإنسان من جوارح ومؤهلات ، إلى أن يثبت عكس ما يفترضه . وعلى سبيل المشابهة فإن المتأدب المختص حينما تذكر له قصيدة الاستنفار يفترض كل عناصرها الضرورية والاختيارية إلى أن يثبت العكس . فكما أن الطبيب قد يلجأ إلى معالجة الإنسان المريض مفترضاً فيه إنساناً شبيهاً بالسوى ، فكذلك المحلل لقصيدة الاستنفار ، فإنه يلجأ إلى مَلْءِ ثغراتها إذا ما كانت بعض عناصرها مبتورة ، قصداً أو بغير قصد . وأما الفرض الاستكشافى فإن المحلل يلجأ إليه فى النصوص المعماة أو التى تُدخل إطاراً فى إطار لأسباب مختلفة ؛ فقد ينطلق من مؤشر لبناء فرضية للقراءة ، فإذا ما اعتقد أنه وفق فذلك ، وإذا كانت الأخرى فإنه يعيد صياغة فرض استكشافى آخر .

إن المحلل فى الحالتين كلتيهما يجتهد لبناء إطار مشترك بينه وبين « المبدع » . على أن مقاربة الذكاء الاصطناعى تؤدى إلى عدة إشكالات . ولتبيانها نسوق ما يلى : إذا كان المبدع ينطلق من نواة معينة يقوم بتشعيبها إلى عقد أو إلى مفصلات يجمد بعضها ويشعب بعضاً آخر منها ، وإذا كان المحلل يتابع ما قام به « المبدع » ، محاولاً تبيان ما فعله من مفصلات ، وكاشفاً عن آلياتها التى تمت بها ، فإن سؤالاً قد يطرح بالشكل الآتى : إذا كانت تنمية النواة بهذا الشكل فلماذا يختلف تشعيب « مبدع » عن « مبدع » ، وتأويل محلل عن محلل آخر ؟ أو ليس من المتعين أن يخضع « المبدع » والمحلل لقانون عام ، وأن يسيرا فى طريق واحد كأنهما حواسيب ، على نحو يجعل للبشرية إبداعاً آلياً وفهماً آلياً من شأنهما أن يوحدا الفهم ويوفرا الجهد وينبذا الخلافات ؟!

إن منافاة هذا المطلب لبعض المكونات البشرية هو الذى جعل بعض الباحثين فى ميدان الذكاء الاصطناعى وفى تطبيقاته على اللغة الطبيعية وتحليل الأقاصيص ، وبعض الباحثين فى نظريات التلقى ، وخصوصاً ما تفرع عنها مما يمكن تسميته بالبنائية أو التوليفية ، يضعون مفاهيم جديدة تراعى مطلبين أساسيين فى أى سلوك إنسانى ، هما الخيال والواقع .

وإذا كانت مفاهيم الذكاء الاصطناعى تعتمد على الترابط والتداعى فإنها حينئذ تعتمد على قسط كبير من الخيال ، على نحو يجعل المبدع يتصرف بحذف عناصر ، أو إضافة عناصر جديدة ، أو إدخال إطار فى إطار لا يمكن إثبات العلاقة بينهما أحياناً إلا بعملية بناء عسيرة . فإطار واحد يمكن أن يُتناول بكيفيات مختلفة تبعاً لمسار الخيال ، والوجهة التى توخاها ، والأهداف التى قصد إليها ؛ « فمدرسة » مثلاً يمكن أن يتناولها « مبدع » ما مبينا وظائفها الأساسية التى خلقت من أجلها ، وقد يقلب مبدع آخر وظائفها تهكماً وسخرية . . . ولهذا وضع بعض الباحثين مفهوم « الشبكة » المنظمة فى الذاكرة . ونوضيح ذلك أن المبدع حينما يختار وجهة ما فإن خياله يتجه نحو شبكة معينة لخلق معان إيحائية تعطى ضفافاً للنص ، وتجعل المحلل يبنى شبكة منظمة من القراءات . إن شبكة المعانى الإيحائية تعتمد على شبكة الخيال المنظمة ، وهذه تعتمد على شبكة الذاكرة المنظمة ؛ فالذاكرة إذن هى أساس الخيال ، وهى أساس توجيهه . إن الذاكرة لا تنتج إلا خطاطات فاقدة للحياة ، ترضى المنطقى والرياضى والإعلامى ، ولكنها لا تستفز العواطف والأحاسيس . وإذا كان الخيال يطلقها من رباط العقل المطلق فإن عليه أن يتوجه نحو أهداف تجد مستندها فى الذاكرة . وعلى المحلل أن يراعى هذه الشبكات جميعها ليكون تحليله خصباً ومجدياً ؛ فبدون الكشف عن الشبكات جميعها ، وآليات اشتغالها ، لن يصل إلى جوهر النص الأدبى ، وإنما قد يشتغل على هامشه وبجانبه .

« المبدع » محكوم بحل المشكل الذى طرحه ؛ فكل عمله موجه نحو حل مشكل ما ، كما أن المحلل محكوم بحل المشكل وبمنطق النص . ولكن هل يتطابق الطرحان والمنطقان ؟ ليس من السهولة الإجابة عن مثل هذا السؤال ؛ لأنه يطرح مشكلات معقدة ، مثل أسباب اختلاف الناس ، وعلاقتهم بالواقع ، وماهية الواقع . على أن هناك بعض النظريات الفلسفية والتأويلية التى حاولت الإجابة ، ما استطاعت ، عن بعض هذه المشكلات . ومنها نظرية الذكاء الاصطناعى ، ونظرية التلقى ، ووليدتها التوليفية ، ونظريات أخرى على أن ما نريد أن ننبه إليه ، هو تداخل نظرية الذكاء الاصطناعى مع نظرية التلقى وخصوصاً نظرية « إيزر » كما يتجلى فى المفاهيم التالية : مفهوم الانتظار ، ومفهوم ملء الثغرات ، وضروب البياض التى يحتوى عليها نص ما ، والمعرفة الخلفية . ولكنهما يختلفان من حيث إن نظرية الذكاء الاصطناعى ، خصوصاً فى صياغاتها الأولى ، هى وضعية محض ، ومن حيث إن نظرية التلقى والتوليفية هما وليدتا الفلسفة الألمانية المثالية ، التى تفسح مجالاً للذاتية والمحيطية والجسم وتفاعلها فى صياغة إدراك متميز ، سواء على مستوى الفرد أو على مستوى المجموعة ، على نحو يجعل تجربة شخص ما تختلف عن تجربة شخص آخر ، وتجربة أمة تختلف عن تجربة أمة أخرى . وهم يعتمدون فى دراستهم هذه على نزعة ظاهراتية ، معززة بدراسات عصبية فيزيولوجية . إن الفلسفة الألمانية وما تولد عنها من مُقَارَبات أدبية تجعل للتجربة الشخصية دوراً بارزاً فى « الإبداع » والتلقى : « عالم الملاحظ هو عالم تجربته » . ولكن تلك التجربة تستند على معايير ومقاييس تضمن إجماعاً وتذاوتاً . ومع ذلك كله فإن هناك تداخلاً أكيداً ، وتفاعلاً واضحاً ، يمكن للباحث المنتبه أن يرصدهما ؛ فنظرية التلقى ، أو

بعض تياراتها على الأصح ، يفرق بين نوعين من المعرفة : المعرفة الأنطولوجية ، والمعرفة التجريبية . فالمعرفة الأنطولوجية هى معرفة العالم المصوغ فى مفاهيم ضمن خطاطات وأطر ؛ وأما المعرفة التجريبية فهى معرفة إجرائية محددة بأعمال الفرد ونشاطه .

وإذا كان « عالم الملاحظ هو عالم تجربته » ، فإن نتيجة هذه القولة أن كل معنى نص يبنى بناء ، وأن كل محلل يمكن أن يقرأه قراءة خاصة به . ومؤدى هذا ــ إذا ما دفعنا به إلى أقصاه ــ أنه يخرق الإجماع ولا يحقق التذاوت . ولكن الأمر ليس بهذا الشكل ؛ فإذا ما كان الناس متشابهين من الناحية البيولوجية ، وخاضعين للعمليات الاجتماعية نفسها ، فإنه لابد من تحقيق الإجماع والتذاوت ، بل الانطلاق من أرضية مشتركة . وبرغم هذا كله فالنص يَقْدَحُ زناد التأويل . وحينما يبدأ التأويل يكون ديناميته الخاصة به تبعاً لعواطف المتلقى ومعرفته ومشاغله وأهدافه وكفاياته ، وللتمثيل الذاتى ولمراعاة المتلقين ولقيود ظروف التلقى . إن المحلل والمبدع تتحكم فيهما الظروف الاجتماعية ومواضعات الجنس الأدبى وقواعد اللغة ، ولكنهما قد يختلفان فى المقاصد والغايات والمعرفة المنشطة ودرجة الوعى . وعلى أساس هذا الخلاف فإن التمثيل الذهنى للكاتب والمحلل يشترك ويختلف ، وهذا الاشتراك والاختلاف هو التوليف بين المطلق والنسبى .

٣ ــ نحو مقاييس للإبداع والتحليل :

هناك من يذهب إلى أن النص يحتوى على معناه ودلالته ، وكل ما يفعله المحلل هو الكشف عنها وتقريبها إلى القارىء على نحو يجعل دور المحلل سلبيًا . وهناك من يذهب مع نظرية بنائية متطرفة ، تفسح المجال للمحلل ليسقط على النص ما يشاء له ويحلو من معتقداته وأوهامه ومقاصده وغاياته . فالمبدع يخضع للقيود ، ويفسح المجال لخياله لإبداع نصه ، والمحلل يخضع للقيود أيضاً ويفسح المجال لخياله ليتفاعل مع النص ويجاوز منطوقه إلى مفهومه ، ويملأ الثغرات التى يحتوى عليها النص بطريق أنواع الاستدلال . « فالمبدع » مدفوع بالطبيعة البشرية والخصائص اللغوية وجنس النص والسياق ، والمحلل محكوم بالإكراهات نفسها ، ولكن لكل من المحلل والمبدع تجربة خاصة ، تجعل كلا منهما يسير فى مسار معين . إن « المبدع » والمحلل مسيران من قبل المعرفة الخلفية المختزنة فى الذاكرة ، المتصرف فيها من قبل الخيال .

ملاحظات :

— ينظر كتابنا : « مجهول البيان » دار طبقال « المغرب » ١٩٩٠ .

- Pierre Maranda " Vers Une Semiotique de L'intelligence Artificielle " in Degres N° 62. 1990, pp : 1 - 16 .

- See Poetics 16 (1987), **Reader Response**, Esp. Margaret Kantz, " **Toward a Pedagogically Useful Theory** " , pp : 155 - 168 .

- Siegfried Schmidt, **On The Construction of Fiction and Invention of** Fact " , in Poetics 18 (1989), pp : 319 - 355 .



عن الشعر واللغة

غير العقلانية

О ПОЭЗИИ И ЗАУМНОМ ЯЗЫКЕ.

تاليف : ڤ . شكلوفسكى

ترجمة وتقديم : مكـــارم الغـــمرى

مقدمة :

هذه الدراسة هى أحد أعمال الناقد والأديب ڤيكتور شكلوفسكى Shklovsky ؛ وهى تعد من الأعمال المبكرة لجماعة « أوبوياز » ، وهى الأحرف الأولى المختصرة « لجمعية دراسة قضايا اللغة الشعرية » التى تأسست عام ١٩١٦ فى ليننجراد (بيتروجراد آنذاك) ، وكانت تضم إلى جانب رائدها ف . شكلوفسكى كلاً من تينيانوف ، وتوماشيفسكى ، وأيخنباوم .

والأوبوياز هى إحدى جماعتين أدبيتين تكونان معاً المدرسة النقدية الشكلانية فى روسيا (والثانية هى حلقة موسكو اللغوية ، التى تأسست فى عام ١٩١٥) .

ولم ينشأ الاتجاه الشكلانى فى النقد الروسى من فراغ ، بل جاء بمثابة تحصيل نظرى للتجارب الشعرية فى تيارات الحداثة التى ازدهرت فى الشعر الروسى فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى . وقد يتوازى كثير من الأفكار النقدية فى الشكلية الروسية والأفكار النظرية لتيارات الحداثة ، لاسيما الاتجاه الرمزى والمستقبلى (الفوتوريزم) .

ولم يكن طريق المدرسة الشكلانية فى النقد الروسى طريقاً سهلاً ، فقد ظهر هذا الاتجاه فى مواجهة تقاليد راسخة للنقد الواقعى والنقد الماركسى . وكان من الطبيعى أن يقابل النقد الشكلانى بالهجوم والرفض من قِبل النقاد الماركسيين ، نظراً للتباين الشديد فى وجهات نظرهم فيما يتصل بتحديد ماهية الفن ودوره فى الحياة ؛ ففى الوقت الذى كان النقاد الماركسيون يؤكدون فيه ضرورة وحدة الشكل والمضمون بوصفها شرطاً لا غنى عنه فى العمل الأدبى ، كان النقد الشكلى لا يرى فى المضمون « ضرورة » . وفى الوقت الذى كان فيه النقد الشكلى يهاجم الوضوح فى الفن ، وبخاصة فى الشعر ، وكان ينادى بتحرير الكلمة من أسر المعنى ، كان النقد الماركسى ينادى بضرورة « تشييد مؤلفات عالية الفنية ، قريبة من جماهير الشعب العريضة ، ومفهومة للملايين »[١] وقد تبادل الشكلانيون والماركسيون الهجوم ؛ فكان شكلوفسكى يشبه النقاد الواقعيين من أمثال بيلينسكى ودوبرولوبوف وميخائيلوفسكى بمن أتى لكى « ينظر إلى زهرة ، ومن أجل الراحة جلس عليها »[٢] . أما الناقد الماركسى لوناتشارسكى ، أحد أكبر النقاد الذين ظهروا على الساحة الأدبية فى الحقبة التى سبقت الثورة مباشرة ، فقد هاجم الشكلانيين الذين كان يرى فيهم « أقصى تعبير عن الخواء العقلى والعاطفى للبرجوازية »[٣] .

وقد لقيت المدرسة النقدية الشكلانية أعنف هجوم من جانب الجماعة الأدبية المتطرفة (راب) (اختصاراً لـ « الجمعية الروسية للأدباء البروليتاريين ») ، وهى الجمعية التى انتهجت سياسة محاربة التيارات الشكلانية فى الشعر وفى النقد .

وقد انحسر مد المدرسة النقدية الشكلانية فى الثلاثينيات حين صدر قرار اللجنة المركزية للحزب ، الخاص « بسياسة الحزب فى مجال فن الأدب » (١٩٢٥) ، وكذلك المرسوم الخاص بيرسترويكا المؤسسات الأدبية والفنية ، الذى بمقتضاه تم تأسيس اتحاد الكتاب السوفييت ليصبح المؤسسة الوحيدة التى تضم جميع التنظيمات الأدبية ، ويكون لها وحدها حق الإصدارات الأدبية . وبذا أحكم الحصار حول التيارات الشكلانية فى الشعر والنقد .

ومع ذلك فقد استمر عطاء أعضاء المدرسة الشكلانية

النقدية ، فأسهموا بدراسات متنوعة عن إنتاج الأدباء الروس ، وفي موضوعات النظرية الأدبية ، وذلك بعد محاولة لإعادة التكيف مع الأوضاع الجديدة .

وتعكس دراسة شكلوفسكي عن « الشعر ولغة غير عقلانية » اهتمام النقد الشكلاني بقضية الأصوات في الإبداع الشعري ؛ وهي القضية التي احتلت مكانة مهمة في أفكارهم الجمالية ، حيث أكدوا المكانة المستقلة للأصوات في الشعر ، وأهمية جانب النطق لدى الاستمتاع بأصوات لا معنى لها .

وفي هذا الإطار أولع الشكلانيون في كتاباتهم بالتجارب الشعرية التي تعنى باللعب بالأصوات ، وبتراكيب الكلمات التي تفتقد المحتوى أو المعنى . وقد بلغ هذا الولع حد تقبل اللغة « غير العقلانية » بوصفها لغة للأدب .

ولكن لماذا هذه اللغة « غير العقلانية » ؟ لقد وجد الشكلانيون في هذه اللغة وسيلة فعالة لبلوغ ما أسماه شكلوفسكي « تأثير غير المألوف » ؛ فمن خلال تحرير الكلمة من علاقاتها العادية ، ووضعها في تشكيل جديد غير مألوف ، وغير متوقع ، يمكن جذب اهتمام القارىء والتأثير على انفعالاته ؛ ذلك لأن النشاط من منظور القوانين العامة للإدراك « حين يصبح مألوفاً فإنه يُستوعب بطريقة آلية »[4] .

وتنبع دعوة ف. شكلوفسكي إلى لغة « غير عقلانية » من مفهوم القيمة الذاتية للكلمة الشعرية ، الذي أكده الشكلانيون ، ومن نظرتهم إلى الفن بصفته وسيلة للشكل الصعب الذي يزيد من صعوبة عملية الإدراك ومداها ، التي تعد « في الفن قيمة في حد ذاتها »[5] .

وتتوازى دعوة شكلوفسكي إلى لغة شعرية « غير عقلانية » والتجربة الشعرية والآراء النظرية لشعراء المدارس الشكلانية في الأدب الروسي في مطلع القرن الحالي ، وبخاصة شعراء التيارين الرمزي والمستقبلي « الفوتوريزم » ؛ فقد اهتم المستقبليون في أشعارهم بتراكيب الكلمات التي تفتقد المعنى ، وكانوا يميلون إلى ربط الأصوات والحروف بدلالات معطاة مسبقاً ، وإلى تركيز الانتباه على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات . وقد نادى الشاعران كروتشنيخ Kruchnikh ، وخليبنيكوف Khlebnikov — وهما من شعراء التيار المستقبلي ، ويشير إليهما شكلوفسكي في دراسته — بمطلب الشعراء المستقبليين في « كلمات مقطعة ، أو أنصاف كلمات ، وتراكيب غريبة الأطوار ، واهية ، ولغة غير معقولة ؛ فبهذا يمكن إحراز أعلى تعبيرية ، وبهذا — على وجه التعيين — تتميز اللغة المعاصرة الجامحة ، التي تحطم اللغة الجامدة »[6] .

والترجمة التي نقدمها هنا لدراسة شكلوفسكي هي ترجمة عن الأصل الروسي المنشور في عام ١٩١٩ في كتاب « الشعرية » (مجموعة دراسات في نظرية النص الشعري) ، الصادر في بيتروغراد (لينينجراد حالياً) . وقد أوردنا هوامش الدراسة وتعليقات المؤلف ضمن سياق الدراسة ، كما وردت في النص الأصلي ؛ أما الهوامش التالية للترجمة فهي تخص تقديمنا للدراسة المترجمة . ونود أن ننوه إلى أننا قد أسقطنا في الترجمة استشهاد شكلوفسكي بجدول لألعاب الأطفال ذات الطابع القومي الروسي ، نظراً لأن هذه الألعاب غير موحية للقارىء العربي ، لعدم درايته بها . أما عن الترجمة التي تمت بها فقد واجهتني صعوبة في نقل أسلوب شكلوفسكي إلى العربية ؛ فشكلوفسكي ناقد يكتب بروح الأديب ، وكتاباته النقدية — كما يقول عنها الناقد السوفيتي أوجنيف — « تؤكد أن النقد جزء من الفن ، وأن العلم يمكن أن يصبح شعراً »[7] . وقد كان شكلوفسكي من أنصار مبدأ الاقتصاد في التعبير الأدبي ، وكان ينادي « بالأسلوب التلغرافي » في الكتابات الإبداعية ؛ وقد حاول هو نفسه أن يطبق هذا الأسلوب في كتاباته ، ومنها الدراسة الحالية التي يعبر فيها عن أفكار تجريبية في أسلوب يعتمد على الجمل المشحونة بالأفكار ، التي « تُكثف فيها الفكرة إلى درجة الحكمة والمجاز »[8] .

وبالإضافة إلى ذلك فشكلوفسكي يستشهد بكثير من الأمثلة التي يتوجه بها إلى قارئه ، الذي يعرف منها الكثير . ولكي تصبح معاني هذه الدراسة واضحة بالنسبة للقارىء العربي استلزم الأمر في الترجمة العربية إدخال بعض الإضافات اليسيرة إلى أسلوب الناقد لتوضيح أفكاره .

هوامش التقديم :

١ — عن الصحافة الحزبية السوفيتية . مجموعة وثائق — موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٣٢٦ (بالروسية) .
٢ — عن يو . باراباش ، « قضايا علم الجمال والشعرية » ، موسكو ، ١٩٨٣ ، ص ١٩٦ (بالروسية) .
٣ — أ. لوناتشارسكي ، المؤلفات الكاملة في ثمانية أجزاء ، جـ ٢ ، موسكو ، ١٩٦٧ ، ص ٢٥٤ (بالروسية) .
٤ — ف. شكلوفسكي ، « عن نظرية النثر » ، موسكو لينينجراد ١٩٢٥ ، ص ١١ (بالروسية) .
٥ — المصدر السابق ، ص ١٢ .
٦ — عن كتاب « من الرمزية وحتى أكتوبر » . بيانات أدبية ، جـ ١ ، إعداد ن. برودسكي ، و ن. سيدوروف ، موسكو ، ١٩٢٤ ، ص ١٠٨ (بالروسية) .
٧ — ف. أوجنيف ، « تشكيل الموهبة » ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٢ (بالروسية) .
٨ — المصدر السابق ، ص ٩٢ .

«عن الشعر ولغة غير عقلانية».

ألم يحدث لك فى لحظة منشودة رائعة
أن تكشف فى روحك، الساكنة منذ زمن،
نبع مازال خفياً وبكراً،
مملوء بالأصوات السهلة العذبة،
فلا تنصت إليه، ولا تستسلم له، وتلقى عليه ستار النسيان:
وبالقصيد الموزون، وبالكلمة الباردة،
لا تبلغ أنت مغزاه.

(ليرمونتوف)

هناك أفكار تضطرب فى روح الشاعر بلا كلمات، ولا تستطيع الانبثاق، لا فى صورة، ولا فى معنى.

آه لو أنه بلا كلمات
أمكن للروح أن تتبدى.

(فيت)

بلا كلمات، وفى الوقت ذاته فى أصوات – إنه الشاعر يتحدث عنها، وليس فى أصوات الموسيقى؛ ليس فى ذلك الصوت الذى تعد العلامة الموسيقية رسماً تخطيطياً له، بل فى أصوات الحديث، فى تلك الأصوات التى لا يتشكل منها اللحن، بل الكلمات؛ لأننا نواجه هنا اعتراف مبدعى الكلمة ومعاناتهم قبل أن يخلقوا العمل الأدبى.

الفكرة والحديث لا يكفيان للتعبير عن معاناة الملهم، ولذا فالفنان حر فى التعبير، ليس فقط باللغة العامة (المفهومة)، ولكن أيضاً باللغة الذاتية (فالمبدع متفرد)، وباللغة التى لا تملك معنى محدداً (لغة طيعة)، غير العقلانية. اللغة العامة تقيد، والحرة تسمح بالتعبير بشكل أكثر كمالاً. مثال ذلك (جو، أوسنيج، كايت) وغيرها. تموت الكلمات والعالم أبداً فتى. إن الفنان يرى العالم جديداً، وهو مثل آدم يمنح كل شىء اسمه. الزنبقة رائعة، لكن كلمة «زنبقة» لفظة منتزعة، ومبتذلة، ولذا سأسمى الزنبقة «يوى»، فيستعاد عندئذ النقاء الأول.

إن الشعر يعطى دون عمد أنساقاً من السواكن والمتحركات، وهذه الأنساق ليس لأحد أن يعتدى عليها، ولكن سيكون الأفضل أن نغير الكلمات بكلمات أخرى، قريبة، لا فى المعنى، بل فى الصوت (ليكى، ميكى، كيكا): (Liki - Mikl - Kika)(*).

وبهذه اللغة غير العقلانية كانوا يكتبون، أو كانوا يريدون كتابة «القصائد». مثلاً:

دير بُول شيل
أوبيشور

(كروتشنيخ)

أو

أهذا، أليس
ورق الصنوبر يضج، يضج
آنا ماريا، لا – ليزا
أهذه، أبحيرة؟
لوُللا – لوللا – لا للا – جو
ليزا، لوللا، لوُللا – لى
ورق الصنوبر يضج، يضج
جيـ – ى، جيـ – يـ – وُ – وُ

أغابة، أبحيرة

أهذا
أه، آنا، ماريا، ليزا
خى – تارا

تيرى – ديرى – ديرى ... خو.
خولى – كولى – نىّ
أبحيرة، أغابة
تيو – اى
لى – اى .... وُ

(جودو تروق ص، ٧٣)

لقد تركت هذه الأشعار وكل ما يتصل بنظرية اللغة غير العقلانية انطباعاً كبيراً، وكانت أيضاً مثار مشادة أدبية متصلة؛ فالجمهور الذى كان يعد نفسه ملتزماً بمتابعة عدم تعرض الفن لأية أضرار على أيدى الفنان استقبل هذه الأشعار باللعنات؛ أما النقد، فإنه بعد أن فحصها من وجهة نظر العلم والديموقراطية، راح ينبذها، وهو يتفجع على تلك العدمية Nihil التى وصل إليها علم الأدب الروسى. وانصرم الضجيج، وذهب من لا دور لهم، وكتب النقاد مقالاتهم الهجائية. والآن حان الوقت لمحاولة التأمل فى هذه الظاهرة.

بعض الناس إذن يؤكدون أن انفعالاتهم من الممكن التعبير عنها على نحو أفضل بحديث صوتى خاص، ليس له فى العادة معنى محدد، لأنه يعمل خارج المعنى، أو بالرغم منه، على إثارة انفعالات المتلقين بصورة مباشرة. ويبرز هنا سؤال: أتبدو هذه الوسيلة لإظهار الانفعالات مقصورة على حفنة من الناس، أم أنها ظاهرة لغوية عامة، وإن كانت لم تستقر بعد فى الوعى؟

(*) أ. كروتشنيخ، «إعلان الكلمة كما هى لحالتها»، عام ١٩١٣.

قبل كل شيء نحن نواجه ظاهرة انتقاء أصوات محددة في القصائد ، مكتوبة باللغة « العامة » للمعاني . وبهذا الانتقاء يسعى الشاعر إلى زيادة إيحائية أعماله ، مدللاً بهذا نفسه على أن أصوات الحديث كما هي على حالتها تمتلك قوة خاصة . سأدلل برأى فياتشيسلاف إيفانوف حول الجانب الصوتى لقصة بوشكين الشعرية « الغجر » . « تظهر صوتيات القصيدة الإيقاعية حين تكون هناك — على ما يبدو — أفضلية للصوت المتحرك (Y) = (وُ) = (U) ، ذلك الصوت المهموس ، المتأمل ، المنصرم في الماضي الغابر ؛ ذلك البهى في قسوة تارة ، والمتوهج الشجى تارة أخرى . إن المسحة الداكنة لهذا الصوت تبرز إما في القافية ، أو تشتد من خلال ظلال تراكيب الأصوات المتحركة المحيطة بهذا الصوت ، الساكنة والمجنسة في البداية . وقد كان كل هذا الرسم بالأصوات مستشعراً من جانب معاصرى بوشكين على نحو مبهم ، وبلا وعى منهم ، وأسهم إسهاماً قوياً في ترسيخ رأيهم في وجود وقع سحرى خاص بالإبداع الجديد ، الذى أدهش حتى أولئك الذين كانوا منذ وقت غير بعيد مغتبطين بالترانيم العندليبية ، وبهمس النوافير ، وبكل الموسيقى الندية لأغنية حدائق بختشسراى » .

لقد كان جريمان يكتب في مجلة « الصوت والحديث » عن شجن الصوت (Y) = (وُ) = (U) ، وبهجة الصوت (a) = (آ) = (a) .

وقد تحددت بالنسبة لكل الملاحظين — بشكل عام — الأدلة على شجن الصوت (Y) .

« إن إمكانية مثل هذا التأثير الانفعالى للكلمة تصبح مفهومة أكثر لدينا لو تذكرنا حقيقة أن بعض الأصوات مثلاً ، كالأصوات المتحركة ، تثير لدينا انطباعاً ؛ تصوراً لشيء ما شجى ومهيب : هكذا أصوات المد (O) = (وَ) = (O) ، وبصورة رئيسية (Y) = (وُ) = (U) ، التى تقوى معها تجاويف الترديد في الفم الذبذبات الدقيقة المنخفضة ، وأصواتاً أخرى تثير بداخلنا شعوراً متناقضاً في طابعه وأكثر إشراقاً ، ووضوحاً ، وإخلاصاً : هكذا (U) = (ي) = (i) ، و (Э) = (يَ) = (e) التى تقوى معها تجاويف الترديد الذبذبات الدقيقة المرتفعة » (مجلة وزارة التعليم القومى ، فبراير ١٩٠٠ ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ ، مقالة كيترمان « المعنى الانفعالى للكلمة ») .

إن جرامو وهو يراقب مثل هذه الظواهر في اللغة الفرنسية ، قد انتهى إلى استنتاج أن الأصوات يبعث كل منها انفعالات خاصة به ، أو دائرة من الانفعالات الخاصة المحددة . وقد أشير في كتاب ك . بالمونت « الشعر كالسحر » (موسكو ١٩١٦) إلى أمثلة عدة على هذا الانتقاء للأصوات ، الذى يتم من أجل تحقيق انفعالات محددة . وبهذه الانفعالات — على ما يبدو — تتحدد بنسبة عالية قيمة هذه المؤلفات . « إن المؤلف الأدبى — كما يكتب جوته — يثير فينا البهجة والانبهار — بصفة خاصة — من جانبه غير المدرك بالنسبة لفهمنا الواعى ؛ فعلى هذا الجانب يتوقف التأثير الضخم للنشاط الفنى الرائع ، وليس على تلك الجوانب التى نستطيع أن نحللها في إتقان » .

وبهذا تفسر أهمية الأحاديث التافهة بالنسبة للشاعر :

هناك أحاديث : معناها
مبهم أو تافه ،
ولكن دون اضطراب
من المحال الإصغاء إليها .

« أمتع ميكوبير سمعه مرة أخرى بلغو من الكلام ، الهزلى بطبيعة الحال ، وغير الضرورى ، ومع ذلك لم يكن هذا يخصه وحده . لقد كنت ألاحظ على امتداد حياتى ذلك الولع لدى كثير من الناس بالكلمات غير اللازمة ؛ وهذا أشبه بالقاعدة العامة في كل الحالات الاحتفالية ، وعلى أساس منه كذلك تقدم مادة المضمون في كل الأوراق الرسمية والقضائية ، وفي الأحاديث التى تكون على شاكلتها . إن الناس يقرؤونها أو ينطقون بها كما لو كانوا يستمتعون على نحو خاص حين يقعون على عدد من الكلمات الرنانة ، التى تعبر عن المفهوم الواحد نفسه ، مثل « أريد ، أطلب ، أرغب » ، أو « أترك ، أوصى ، أرفض » ، إلخ . نحن نتحدث عن صعوبات اللغة ، ونعرضها بذلك للعذاب » (ديكنز : دافيد كوبر فيلد ، جـ ٣) .

ولا يهمنا في هذا المقطع ، بطبيعة الحال ، إلا الملاحظة التى استنتجها ديكنز ، وليس موقفه منها ؛ فالروائى كان — على الأرجح — سيدهش للغاية لو أنه عرف أن استخدام عدد من الكلمات الرنانة ، المعبرة عن المفهوم الواحد نفسه ، كان ضرباً من القاعدة العامة في الحديث الخطابى ، ليس في إنجلترا فحسب ، بل في اليونان القديمة ودوماً كذلك (انظر مقال زيلينسكى « النثر الفنى ومصيره ») .

وهذا يشير إلى حقيقة إثارة الانفعالات عن طريق العنصر الصوتى ونطق الكلمة ، ووجود تلك الكلمات التى كان فوندت يسميها الصور الصوتية Lautbilder . وتحت هذا المسمى يجمع فوندت الكلمات المعبرة ، لا عن التصور السمعى فحسب ، بل المرئى كذلك ، أو أى تصور آخر ، ولكن على نحو يتم معه الشعور بأن ثمة توافقاً بين هذا التصور وانتقاء أصوات الصورة الصوتية للكلمة . ويمكن أن نجد مثالاً على ذلك في اللغة الألمانية : Timmeln Torkeln ، وفي اللغة الروسية نجد — على الأقل — كلمة (كارا كولى) « Kapakynu » (شخبطة) . ومن قبل كانت تفسر مثل هذه الكلمات على أساس أنه بعد نسيان الأصل المجازى في الكلمة يئول معناها مباشرة إلى الجانب الصوتى فيها ، الذى

ينبىء ، فى النهاية ، بنبرته الشعورية(*) . أما فوندت فإنه يفسر هذه الظاهرة بصورة رئيسية ، بأنه لدى نطق هذه الكلمات تصنع أجهزة النطق حركات مماثلة . وتتوامم وجهة النظر هذه جيداً ووجهة نظر فوندت العامة تجاه اللغة . ويبدو أنه يحاول هنا أن يقرب هذه الظاهرة من لغة الإيماءات التى كرس فصلاً لتحليلها فى كتابه سيكولوجيا الشعوب Völkerspsychologie ، ولكن هيهات أن يشرح هذا التفسير الظاهرة كلها . وربما تستطيع المقتطفات التى سترد فيها بعد أن تضىء أيضاً هذا الموضوع على نحو مغاير بعض الشىء . وهناك شواهد أدبية تمدنا ليس فقط بأمثلة للصور الصوتية ، بل قد تجعلنا نشعر كما لو كنا مشاهدين لظهورها . ويبدو لنا أن الجيران الأقرب إلى كلمات الصور الصوتية هى « الكلمات » التى بلا صورة أو مضمون ، والتى تستخدم للتعبير عن الانفعالات النقية ، بمعنى أن كلمات مثلها لا يتعين معها الحديث عن أى ألفاظ مقلدة ؛ ذلك لأنه ما من شىء يقلد ، وكل ما يمكن هو الحديث عن ارتباط الصوت (الحركة) المكون فى دقة فى شكل تقلصات خرساء لأعضاء النطق ، بما لدى المستمعين من مشاعر . سأستشهد بأمثلة : « أنا أقف وأنظر مباشرة فى عينيها ، فيتخلق فى عقلى فجأة اسم ، لم أسمعه أبداً من قبل ، اسم يدوى بصوت يتحدد : إيلا يالى» (« الجوع » لكنوت هامسون ، ص ٢١ ، إصدار شيبوفنيك) . إن المقابل الممتع لهذه الكلمة موجود فى الشعر الروسى :

لقب جامح
أعطيته أنا للعزيزة ملاطفاً لها :
مخلوق غير مدرك
دليقى الطفلة :

غريب عليه المعنى الواضح
بالنسبة لى هو رمز
المشاعر ، التى لم أجد
فى الألسن تعبيراً عنها .

(بارونيهنسكى)

يوجد عند ف . دوزانوف موضع مميز جداً (الخلوة ، ص ٨١) هو كلمة « براندبلياس » ؛ ففى محاكمة بونورلين نقرأ : « هذا حسن . الأهم ، أى صوت . . يوجد شىء ما هكذا فى الصوت . يتأكد لدى شيئاً فشيئاً أن كل الأدباء هم جوهر براندبلياس . المزية فى هذه الكلمة أنها هى نفسها لا تعبر عن شىء . ولا تعنى شيئاً خاصاً ؛ ولذا فهى بهذه الخاصية تُلحق بوجه خاص بالأدب ، « بعد عصر ميروفينجوف حل العصر البراندبلياسى ؛ وسوف يقول إيلا فايسكى المقبل : أعتقد أن هذا جيد » .

لكن الكلمات تلزم الناس ، ليس فقط من أجل التعبير بها عن الفكرة ، وليس فقط من أجل تغيير كلمة بكلمة ، أو جعلها اسماً بعد مطابقتها بشىء ما ؛ فالناس تلزمها الكلمات خارج المعنى أيضاً . هكذا كان « ساتين » (فى مسرحية « فى الحضيض » لمكسيم جوركى ، الفصل الأول) ، الذى صارت كل الكلمات الإنسانية مملة لديه يقول : « سيكامبر » ، ويتذكر أنه حين كان عاملاً ميكانيكياً كان يحب مختلف الكلمات . ويعود جوركى فى مؤلفه الأخير مرة أخرى إلى هذه الظاهرة (مؤلف « فى الناس ») مجلة « ليتوبيس » المدونة التاريخية ، عدد مارس ، ١٩١٦ ، ص ٢) :

« الأنذال يؤلفون . . . كما يقضقضون أسنانهم ، فى سبيل ماذا ؟ من المحال فهم ذلك « جفراسى » ! اللعنة ! لم استسلم لى « جافراس » هذا ؟ أوميراكول » .

كلمات غريبة ، وأسماء غير معروفة ، حفظت فى الذاكرة على الرغم منها ، تدغدغ اللسان ، ويراد تكرارها فى كل لحظة ، فقد يتكشف المعنى فى الأصوات .

فى استطلاعات الأديب جونتشاروف « خدم الزمن القديم » (مجلد ١٢ ، إصدار ماركس ، ص ١٧٠ — ١٧٧) يستمتع فالنتين بقراءة القصائد غير المفهومة بالنسبة إليه ، ويكتب فى كراسة فى اعتزاز كلمات غير مفهومة ورنانة ، وينتقى المتناغم معها : (كونستيتوتسيا ، بروستيتوتسيا) = (دستور ، بغاء) ، و (تليتفورلى ، نيروكوتفورلى) = (مُفسد ، لم تصنعه اليد) ، (نوميزات ، كاسترات) = (هاوى جمع العملات ، طواشى) دون أن يرغب حتى فى معرفة معناها . لكنه ينتقيها حسب تناغمها ، هكذا ، كما ينتقون الأحجار الكريمة أو الأقمشة ، بحسب ألوانها .

وقد تمكن جونتشاروف كذلك من استنتاج الظاهرة التى يراقبها . يقول : « لقد كنت أشاهد كيف ينهمك القوم البسطاء فى قراءة الكتب المقدسة باللغة السلافية حتى تنهمر منهم الدموع ، دون أن يتحركوا لساعات كاملة ، وهم يحدقون فى فم القارىء ، مادام يقرأ

(*) ومن الطريف محاولة ف . زيلينسكى تقديم تفسير آخر لحدوث الصور الصوتية : « حين كنت أصيبها بالسكين فى رقبتها » ، يقول المحكوم عليه بالأشغال الشاقة عند دستويفسكى فى (مذكرات من بيت الأموات ، فصل ١٢) . هل يوجد تشابه بين هذه الحركة المرئية لكلمة « يصيب » ، وحركة السكين المنزلقة بجسم الإنسان والمصطدمة بجلده ؟ كلا ، ولكن بالمقابلة فإن هذه الحركة المرئية تطابق — فى أحسن الأحوال — وضع عضلات الوجه ، الذى يستدعى غريزياً بواسطة شعور خاص من الألم العصبى اللذى نستشعره لدى تصورنا بسكين تنزلق بالجلد (وليس المغروس فى الجسد) ؛ فالشفاه تتمدد فى تشنج ، والحلق يضيق ، والأسنان تضغط ، فلا يبقى هناك سوى إمكانية لنطق المتحرك (ɪ) = (ı) = (ى) والسواكن اللغوية . (T.ɲ.C.) (T.L.S.) ، وعلاوة على ذلك فعند اختيار هذه الأصوات على وجه التحديد ، وليس الأصوات التى لا جهر فيها . (A.P. 3) (O.R.Z.) ، يحدث تأثير للعنصر الصوتى المقلد للحالة الانفعالية . ووفقاً لهذا يحدد زيلينسكى الصور الصوتية بأنها الكلمات ، التى يطابق نطقها الحركات العامة للوجه ، التى تعبر عن شعور يصدر عنها .

(ف . زيلينسكى : دراسة عن فيلهيلم فوندت والجانب النفسى للغة بعنوان : « الإيماءات والأصوات » ، من حياة الأفكار جـ ٢ ، الطبعة الثالثة ، ١٩١١ ، ص ١٨٥ — ١٨٦) ومن الطريف كذلك مقارنة لفكرة الصور الصوتية عند فوندت مع ذلك الذى كان يسميه جوكوفسكى بالرسم ، حين كان يبحث فى الحكايات الخرافية لكريلوف (المؤلفات الكاملة ، جـ ٥ ، ص ٣٤١) .

بجورس ويشمور » (جونتشاروف مجلد ١٢ ، إصدار ماركس ، ص ١٦٩ — ١٧٧) .

« والنموذج الأكثر دلالة حقاً موجود فى النجاح الباثولوجى لتراكيب الكلمات المنتزعة من سياق منسى ، يفتقد المعنى الأول ، أو أى معنى عموماً : مثل السؤال السخيف : Et ta soeur . مثل هذه الخبرات الكلامية المرضية التى شيدها الافتتان المغرى بالهذيان المطلق تحمل اسم " des seies " » .

إن المقطع الذى سأستشهد به مأخوذ من جريدة « الكلمة المعاصرة » (٢٧ أغسطس عام ١٩١٣) ، والخبر من باريس ، يحكى عن المسرح الفنى ، ويتحدث عن الولع العام بالأغانى التى لا معنى لها على الإطلاق . فى « الجوع » لكونت هامون ، يخترع المؤلف فى حالة هذيان كلمة « كوبوا » ، ويتعجب من كونها جارية ، وليس لها معنى محدد . وهو يقول : لقد اخترعت بنفسى هذه الكلمة ، وأملك كامل الحق فى منحها ذلك المعنى الذى أستحسنه . وأنا نفسى لا أعرف بعد ، ماذا تعنى هى » (« الجوع » ص ٧٧ — ٧٨) .

ويكتب الأمير فيازيمسكى أنه كان فى طفولته يحب قراءة قوائم مخازن الخمور ويستمتع بالأسماء الرنانة . وكان يعجبه بصفة خاصة اسم نوع خمر Lacrima cristi ، فهذه الأصوات كانت تلاطف روحه الشاعرية . وعموماً ، سنعرف من كثير من الشعراء السابقين جوانب من استجابتهم للتركيب الصوتى للكلمات ، التى تبعث فيهم مزاجاً معيناً ، وأيضاً فهماً خاصاً لهذه الكلمات ، بصرف النظر عن معناها الموضوعى (إ. بودوين — دى كورتينى « أصداء » ، ملحق جريدة « دين » — اليوم ، عدد ٧ ، ٢٠ فبراير ١٩١٤) . لكن هذه الموهبة لا تعد إمتيازاً للشعراء دون غيرهم . إن الارتواء بالأصوات خارج المعنى حتى الثمالة هو أيضاً فى مقدور غير الشاعر . فلننظر مثلاً كيف يصف ف. كورولينكو أحد دروس اللغة الألمانية فى مدرسة روفنسكايا الثانوية ، قال لوتوتوسكى وهو يمط الجملة بأقصى طول Dem gelb - rothen pápãga - a - ai - en والحالة الاسمية هى Der - gelb rothe pápãgai(*) وحالة الإضافة هى Des gelb - rothen pa - pa - ga - ai - en وظهرت فى صوت لوتوتسكى معزوفات خاصة ، وبدأ يدندن مستمتعاً ، على ما يبدو ، برخامة الإيقاع . وعند حالة الملكية انضم إلى صوت المعلم المدير المنشد لتلاميذ الفصل كله فى هدوء وإغراء واستحسان : Dem gelb - ro — then pa - pa - ga - ai - en وظهر فى وجه لوتوتسكى تعبير يذكر بالقط حين يدغدغ من وراء أذنه ؛ فهو يلقى برأسه إلى وراء ، ويصوب أنفه الكبير نحو السقف . أما فمه الدقيق المتسع فقد انفرج مثلما ينفرج فم الضفدعة التى تنق فى عذوبة . وعندما وصل التلاميذ إلى صيغة الجمع صار صوتهم كالهدير الراعد ، وكان ذلك بمثابة حفل حقيقى . . . . . . وشقت بضعة أصوات كلمات الببغاء الأصفر الوردى إلى أجزاء . وكان التلاميذ يتراشقون بها فى الهواء ، وكانوا يمطونها ، ويهزونها ، ويرفعونها إلى أكثر النغمات علوا ، ثم يهبطون بها إلى أكثرها انخفاضاً . ولم يعد صوت لوتوتسكى مسموعاً ، واستلقى برأسه على ظهر مقعد المعلم ، وكانت يده البيضاء وحدها بسوارها الباهر ، تردد الإيقاع فى الهواء بالقلم الذى كان يمسك به بين إصبعيه ، واحتدم الفصل ، وأعاد التلاميذ مضايقة المعلم ، ومثله كانوا يلقون برؤوسهم إلى الخلف وهم ينحنون ، ويهتزون مصعرين خدودهم . . . وفجأة . . . ويصعوبة ، وكالمبتور ، خفت آخر مقطع لآخر صيغة إعراب فى الفصل ، وحدث — كما لو كان بطريقة سحرية — تغيير جديد ؛ فالمعلم يجلس مرة أخرى فى المنبر ، مشدوداً ، متجهماً وقاتماً ، وعيناه اللامعتان ، مثل البرق ، تمرقان بمحاذاة المقعد . وتسمّر التلاميذ . . . ومرة أخرى انتظم الجميع فى عدد من الدروس فى إطار النظام السابق ، حيث إن لوتوتسكى لم يرتطم بجملة كجملة الببغاء الأصفر الوردى ، أو بكلمة أخرى تستهويه . لقد صنع التلاميذ بغريزتهم نظاماً كاملاً يستدرجون به الأستاذ إلى مثل هذه الكلمات (كورولينكو « قصة معاصرى » . المؤلفات الكاملة ، إصدار ماركس ، جـ ٧ ، ص ١٥٥١) . إننى لا أرى فى هذا المثال المستشهد به شيئاً ما استثنائياً ، وأقترح مقابلته بالأشعار المعروفة من المختارات اللاتينية التى ألفت على مدى قرون عدة ، وتعد من آثار المدرسة الكلاسيكية . وها هو ذا ما يكتبه ف. زيلينسكى عن هذه الأشعار . وبالطبع فأنا لا أفكر فى عقد موازنة بين الأستاذ البالغ الاحترام والمعلم لوتوتسكى . كتب ف. زيلينسكى يقول : « لقد كنت أنا نفسى أستعملها (الأشعار) ، حين كنت معلماً فى الفصل الأول . وأذكر كيف أن التراكيب المنمقة للكلمات المستعصية والقوافى المسلية كانت تثير لدى تلاميذى ضحكة طفولية صحية ، خصوصاً حين كنت ألزمهم فى نهاية الدرس بإعادة قواعد القافية فى صوت جماعى ، وحيث إننى كنت أعد الفكاهة الصحيحة مفيدة جداً (هكذا يقول الأطباء) فى حالة التدريس فى الفصول الصغيرة ، فإن نهايات الدروس هذه كانت تتحول لدى التلاميذ إلى نوع من اللعب المرح »(ف. زيلينسكى : « من حياة الأفكار » ، ص ٣١) . وللأسف فإن ف. زيلينسكى لا يقول لنا شيئاً عن انفعالاته لدى نطق هذه « التراكيب المنمقة للكلمات » . الكلمات « معادن » ، و « كائنات مرعبة » ؛ فبعيداً عن معناها ، ومن مجرد صوتها نفسه ، كانت تبدو مفزعة لشخصية التاجرة فى كوميديا أوستروفسكى . والفلاحات فى قصة تشيخوف « الفلاحون » كن يبكين فى الكنيسة عند نطق القسيس للكلمتين « آشى » (لو) ، و « دونديجى » (مادام) . ويبدو تأثير الجانب الصوتى وحده فى اختيار هاتين الكلمتين — على وجه التحديد — إشارة لبدء البكاء . ويورد جيمس سيلى كثيراً من الأمثلة الطريفة « للأحاديث غير العقلانية عند الأطفال » (دراسات فى نفسية الأطفال) . ومن باب الاقتصاد فى المكان لن أورد هذه الأمثلة ؛ لأننى أعد ديباجات ألعاب أطفالنا أكثر طرافة منها ، بالنسبة للقارىء

(*) الجملة تعنى الببغاء الأصفر الوردى (المترجمة) .

الروسى ؛ فهى طريفة حقاً ، نظراً لطابعها الجماهيرى ، وأيضاً لأن هذه الديباجات يُحتفظ بها عند انتقالها شفاهاً من مكان إلى مكان ، وهى عموماً تمثل تناظراً كاملاً مع المؤلفات الأدبية .

وأوجه العناية إلى مقتطف من مؤلف جوركى « الطفولة » (المقتطف مطول ، ولذا فهو غير مريح للاقتباس المباشر) ، حيث يوضح جوركى كيف كانت القصيدة موجودة فى ذاكرة الصبى فى شكلين فى الوقت ذاته : فى شكل كلمات ؛ وفى شكل ما قد أسميه بالبقع الصوتية . كانت الأشعار تقول :

أيها الطريق الطويل ، الطريق المستقيم
أنت براح ليس بالقليل ، نأخذه من الرب
لم يسوك الفأس والجاروف
أملس أنت على الحافر وغنى بالغبار

سأورد استرجاع الصبى للأبيات :
طريق ، له قرنان ، جبن قريش ، أم غيلان
حفر ، مترب ، مستطيل .

وعند ذلك كان الصبى يعجب كثيراً حين كانت الأشعار المسحورة تفتقد أى معنى . وبطريقة لا إرادية كان يتذكر أيضاً الأشعار الحقيقية فى الوقت ذاته (« الطفولة » ص ٢٢٣ — ٢٢٤) .

راجع دراسة ف. باتوشكوف « الصراع مع الكلمة » . بجلة وزارة التعليم الشعبى ، عدد فبراير ١٩٠٠ .

إن تعاويذ العالم كله تكتب عادة بمثل هذه العبارات . ومثال ذلك كتابات « الفيلاكتيرى » (Filakterie) المعروفة عند اليونانيين القدامى (الكتابة السحرية على عرش ، أو حزام ، أو منصة ديانا بفسكايا ، كانت تتألف من كلمات غامضة -aenigma) (to des :

askion, Kataskon; siz, tetras, damna, menein, aesia .

(راجع كليمنت ، أ . ، stromatalibvcah VII . اقتباس عن كونوفالوف ، ١٩٠١) .

إن الحقائق المستشهد بها ترغم على التفكير فى أن « اللغة غير العقلانية » لها وجود ، ووجودها — بطبيعة الحال — ليس فقط فى شكلها النقى ، أى بوصفها أحاديث لا معنى لها ، بل ، وبشكل رئيسى ، بوصفها كياناً كامناً فى داخلنا ، هكذا ، مثلما كانت القافية ماثلة بصورة حية فى القصيدة القديمة ، دون أن يكون هناك وعى بها .

هناك أشياء كثيرة تعوق اللغة غير العقلانية عن الظهور صراحة ؛ فكلمة مثل « كوبوا » نادراً ما تولد . ولكن يبدو لى أن القصائد تظهر عادة فى روح الشاعر فى شكل بقع صوتية ، لا تصدر فى شكل كلمة ، ثم تقترب هذه البقع تارة ، وتبتعد تارة أخرى ، وفى النهاية تضوء حين تتطابق مع الكلمة التى تتناغم معها . إن الشاعر لا يقدم على قول كلمة « غير عقلانية » ؛ فالكلمة غير العقلانية تتوارى فى العادة خلف قناع مضمون ذاتى ، وخادع ، ومزعوم يجبر الشعراء أنفسهم على الاعتراف بأنهم لا يفهمون معنى أشعارهم . ولدينا اعترافات كهذه من كالديرون ، وبايرون ، وبلوك . إننا يجب أن نصدق سكل برودوم فى أن أشعاره الحقيقية لم يكن يقرؤها أحد . إن شكوى الشعراء من عذاب الكلمة ينبغى فهمه بوصفه دليلاً على صراعهم مع الكلمة . والشعراء يشكون لا من عدم قدرة الكلمات على توصيل المعانى أو الصور ، بل من عدم قدرتها على نقل المشاعر والانفعالات النفسية . وليس عبثاً أن يشكو الشعراء من عدم قدرتهم على التعبير عن الأصوات بالكلمات — الكلمات الباردة — فقد غاض نبع الكلمات البسيطة العذبة . والأرجح أن الأمر نفسه يحدث عند اختيار القوافى . إن الأديب سالتيكوف شيدرين ، الرجل القليل الخبرة بالشعر ، وإن كان بلا شك قوى الملاحظة عموماً ، حاول فى شبابه أن يختار قافية لكلمة « أوبراز » (صورة) ، فلم يجد سوى كلمة واحدة « نوبراز » .

ولم تلتئم « نوبراز » مع المعنى ، وصارت مضافة قسرا إلى كلام الشاعر . ولكن عندما تلوح أدنى إمكانية لإضفاء مغزى ما عليها فإنها تكون ، بلا شك ، قادرة على أن تجد طريقها إلى القصائد . وربما لم تبد عند ذاك أكثر سوءاً من كلمات أخرى كثيرة . ويمكن أن يشير بعض القصائد اليابانية إلى أن الكلمات فى القصيدة تختار على حسب المعنى والوزن ، بل على حسب الصوت ؛ فهم يوردون هناك عادة فى بداية القصيدة كلمة ليس لها علاقة بالمضمون ، لكنها تتوائم إيقاعيّاً مع الفكرة « الرئيسية » للقصيدة . فمثلاً فى بداية قصيدة روسية عن « القمر » = (لونا) = " Luna " كان من الممكن — بحسب هذا المبدأ — إدراج كلمة « لونا » = (حضن) = " Lona " ؛ وهذا يشير إلى أن الكلمات تختار فى القصائد هكذا : المشترك اللفظى يستبدل بمشترك لفظى للتعبير عن صوت الحديث المودع فى الدخيلة من قبل ، وليس المرادف بمرادف للتعبير عن تباينات المعنى . ومن هنا أيضاً يمكن فهم اعترافات الشعراء ، التى يتحدثون فيها عن الأشعار كيف تخرج (شيللر) أو تنضج فى نفوسهم فى شكل موسيقى . إننى أعتقد أن الشعراء هنا قد صاروا ضحايا افتقارهم إلى مصطلح دقيق . فالكلمة المعبرة عن صوت الحديث الداخلى غير موجودة . وحين يرغب الشاعر فى التعبير عنه فإن هذا التعبير يتحول إلى موسيقى بوصفه إشارة إلى أصوات ما ، ليست كلمات ، فى هذه الحالة المحددة ليست كلمات بعد ، ذلك لأنها تخرج فى النهاية فى كلمة مجازية. وقد كتب عن هذا من الشعراء المعاصرين الشاعر مندلشتم .

ابقَىْ أفروديت غناءً
وعودى يا كلمةُ موسيقى

إن إدراك القصيدة يؤدى عادة إلى إدراك الصور الصوتية أيضاً .

ومعروف للجميع كيف نستقبل فى إبهام مضمون الأشعار نفسها التى تبدو مفهومة ؛ فعلى هذه الأرضية تحدث مفارقات جد دالة ؛ فمثلاً فى إحدى طبعات مؤلفات الشاعر پوشكين كان منشوراً بدلاً من « المدخل الظليل كان مستوراً » ، « شاطىء المياه الظليل كان مستوراً »(*) (السبب كان عدم وضوح النسخة المخطوطة) . ونتج شىء لا معنى له تماماً ، لكنه انتقل فى هدوء دون أن يكتشف أو يلاحظ من طبعة إلى طبعة ، ولم يعثر عليه سوى دارس المخطوطة ، والسبب فى هذا يرجع إلى أن المعنى شوه فى هذا المقطع ، ولم يشوه الصوت .

وقد لاحظنا أن « اللغة غير العقلانية » تظهر نادراً فى شكلها النقى ، ومع ذلك فهناك استثناءات . ومثل هذه الاستثناءات يصادفنا فى اللغة غير العقلانية عند الطوائف الدينية Sektant . وقد ساعد على هذا الأمر أن أتباع هذه الطوائف كانوا يماثلون بين اللغة غير العقلانية ولغة الجلوسى : أى موهبة الحديث باللغات الأجنبية التى حصلوا عليها استناداً إلى ما قاله « الرسل المقدسون » فى يوم عيد البيتيديسيا تنيتثا(*) . ويفضل هذا لم ينتبهم الخجل من اللغة غير العقلانية ، بل كانوا يفتخرون بها ، وكانوا يسجلون نماذجها . وقد ورد كثير من أمثال هذه النماذج فى كتاب د. كونوفالوف الرائع « النشوة الروحية لدى الطوائف الدينية الروسية » (سيرجييف نوساد ١٩٠٨ ، ص ١٥٩ — ١٩٣) . وفى هذا الكتاب يعرض موضوع « الجلوسى » من خلال المقابلة بين أمثال هذه النماذج التى تظهر فيها النشوة الدينية على نحو واف . إن ظاهرة لغة الأصوات منتشرة بشكل غير عادى ؛ ويمكن القول بأنها عالمية بالنسبة للطوائف الدينية . وسأدلل بأمثلة من كتاب (د. كونوفالوف) . كان سيرجى أوسيبوف وهو ينتمى إلى إحدى الطوائف الدينية فى القرن الثامن عشر يقول :

Rentre fente rente fintri funt
Nodar miseitrant pokhontrofin

وسأستشهد بالأسطر الأولى من كتابات معاصره ڤارلام شيشكوف :

Nasontos resontos furr Lis
Natrufutru natri Sifun

ومن الطريف مقارنة هذه الأصوات بكتابات لغة طوائف أرليجيان ، التى برزت فى اسكتلندا حوالى عام ١٨٣٠ :

Hippa gerosto hippo boerus senote
Foorime corin haoro tauto noostin
Noorastin niparos hipanus bantos bourin
O Piritus eleiastimo halinungitus dan tila
Nampoutne farime oristus - en ramnos
....
....

إن الطائفة التى كانت تنطق هذه الكلمات كانت متأكدة من أنها لغة سكان إحدى الجزر فى جنوب المحيط الهادى .

وقد لوحظت مثل هذه الظواهر أيضاً فى الحقبة الأخيرة من المسيحية .

وهذا مثال « للجلوسى » عند المبشر الألمانى باول ؛ وقد ظهرت موهبة اللغات عنده تحقيقاً لرغبته المتوقدة (كان يرى أعراضاً لحديث بلغة ما ، فاستشعر رغبة عارمة فى امتلاك هذه الموهبة) . وفى ليلة من ١٥ إلى ١٦ سبتمبر عام ١٩٠٧ ظهرت لدى باول فى جهاز الصوت والنطق حركات تلقائية ، تبعتها أصوات ، قام باول بتسجيلها . وسأستشهد بإحدى هذه الفقرات :

Schua ea, shua ea
O tahi biro ti ra dea
akki Lungo tori fungo
uli baru ti u iungo
Lausiu bungo tu tu

وما من شك فى أهمية جانب النطق فى الحديث لدى الاستمتاع بكلمة لا معنى لها (غير عقلانية) . وقد يكمن جزء كبير من المتعة التى يجلبها الشعر فى جانب النطق عموماً ؛ فى الحركة التأليفية لأعضاء الكلام (انظر مقال كينيرمان ، مجلة وزارة التعليم الشعبى ، فبراير ١٩٠٠) . وقد أكد يورى أوزاروفسكى فى كتابه موسيقى الكلمة الحية « أن جرس الحديث يتوقف على حركة الوجه » .ثم يمضى إلى أبعد من هذا حين يطبق ذلك على ملاحظة جيمس الخاصة بأن كل انفعال يعد نتيجة لحالة جسمانية ما (توقف القلب : السبب الخوف ، أما الدموع : فالسبب الانفعال بالحزن) . وقد كان من الممكن القول بأن الانطباع الذى يثيره فينا جرس الحديث يمكن تفسيره بأننا حين نسمعه نتمثل حركات وجه المتحدث ، ومن ثم فنحن نعايش انفعالاته . وقد أكد زيلينسكى فى المقطع المستشهد به أهمية استرجاع حركات وجه المتحدث من أجل الإدراك .

ومعروفة تلك الحقائق ، التى تشهد على أنه عند إدراك الحديث الغريب ، أو بصفة عامة عند إدراك أى تصورات لكلمات معينة ،

(*) كلمة « المدخل » فى السياق المشار إليه تنطق « فخود » ؛ أما كلمة « المياه » فى السياق الثانى (فى حالة الإضافة) فتنطق « فود » . (المترجمة) .

(*) الجلوسى لغات كانت تسمع فى اجتماعات الكنائس فى زمن الرسل . الرسول باڤل (أول رسالة ، فصل ١٤) ، ويتحدث عن المبشرين « بلغات » لا يفهمها أحد ، وعن حديثهم الذى يعد غامضاً (وقد كتب عن هذا أيضاً ترلى ليوتسكى و د. كونوفالوف . النشوة الروحية فى الطوائف الدينية الروسية ، ص ١٧٥) .

فإننا نسترجع – دون صوت – من خلال أعضاء الكلام لدينا تلك الحركات اللازمة لنطق الصوت المحدد . ومن المحتمل – كذلك – أن تكون لهذه الحركات علاقة وثيقة بالانفعالات التى تستدعى بأصوات الحديث ، خاصة « باللغة غير العقلانية » ، ولكنها لم تدرس بعد . ومن الطريف التنويه إلى أن ظاهرة لغة الحديث عند الطوائف الدينية تبدأ بالحركات التلقائية الصامتة لجهاز الكلام .

وأعتقد أنه يمكن الاكتفاء بالأمثلة التى أوردناها ، لكنى سأدلل بمثال واحد آخر وجدته فى (كتاب ميلنيكوف بيتشورسسكى « على الجبال » جـ ٣ ، ص ١٣٢) . هذا المثال « للجلوسى » طريف ؛ لأنه يبرهن على التقارب الوثيق بين أغانى الأطفال ونماذج لغة الأصوات عند الطوائف الدينية . يبدأ المثال بأغنية الطفل ، وينتهى بالغناء « غير العقلانى » :

ظل ، ظل ، فى ظل
أهل المدينة سياج أغصان
اجلس يا غراب على الغصن
غربان كالقبرات
أرواح ناجية
عصافير أنبياء
ساروا بالطريق
وجدوا كتاباً
ماذا فى ذلك الكتاب

نص الطوائف :	نص تكملة الأغنية عند الأطفال :
لكن مكتوب هناك	يا مُتراخٍ ، يا مُتراخ
سافيتراى سامو	إلى أين ستنحدر
كايبلاستا جاندريا	على طول الطريق
سونكادرا نودوشا	
فتاى أفضل	

فى كل هذه النماذج شىء واحد مشترك ، هو أن هذه الأصوات تود أن تصبح حديثاً . مؤلفوها يعدونها هكذا لغة ما غريبة : البولينيزية ، الهندية ، اللاتينية ، الفرنسية ، وفى الأعم الأورشليمية . ومن الطريف أن المؤلفين المستقبليين (الفوتوريزم) أصحاب الأشعار غير العقلانية يؤكدون أنهم أدركوا فى لحظة واحدة كل اللغات ، بل كانوا يحاولون الكتابة باليهودية . ويبدو لى أن فى هذا قدراً من الصدق ، وأنهم فى لحظات كانوا يصدقون أن أقلامهم كانت تفيض بكلمات لغة غريبة ، كانوا يعونها على نحو رائع .

وسواء أكان الأمر كذلك أم لم يكن فالذى لا شك فيه هو أن الحديث الصوتى غير العقلانى ينزع إلى أن يصبح لغة .

ولكن بأى قدر يمكن أن تنتحل هذه الظاهرة اسم اللغة ؟

هذا بالطبع يتوقف على التحديد الذى نعطيه لمفهوم الكلمة . فإذا حددنا مطلب الكلمة – كما هى فى حالتها الطبيعية – فى أن تخدم عموماً توضيح المعنى ، وأن يصبح لها دلالة ، فإن اللغة « غير العقلانية » تسقط حتماً ، بوصفها شيئاً ما يخص الناحية الشكلية فى اللغة ، لكنها لا تسقط وحدها . إن الحقائق الواردة آنفاً تفرض علينا التفكير فيها إذا كان هناك دائماً معنى فى الحديث غير الواضح « غير العقلانى » ، أو ببساطة : الشعرى ، أو أن هذا مجرد رأى ، أو وهم نتيجة لعدم انتباهنا . على أية حال ، فإننا إذا طردنا اللغة غير العقلانية من الحديث ، فإننا لن نستطيع أن نطردها من الشعر ؛ ففى زمننا الراهن لا يشيد الشعر ليستوعب فى الكلمة / المعنى فحسب . وسأدلل على هذا بمقطع طريف من مقال تشوكوفسكى عن الشعراء الروس المستقبليين . ويتعلق الموضوع بقصيدة لخليبنيكوف :

الشفاة تود الغناء بوبوبى
النظرات تود الغناء لويى

لكن لماذا نضحك من بوبوبى ولويى ؟ فهنا تذوق متأنق للكلمات غير المألوفة والغريبة على السمع ، « غير العقلانية » بالنسبة للأذن الروسية . وحين كان بوشكين يكتب :

من روشوكا وحتى سميرنا القديمة
من ترابيزوندا حتى تولتشى

ألم يكن يستمتع بتلك الكلمات الفاتنة نفسها « ذات الوقع غير العقلانى » ؟ (شيبوفنيك ، ص ١٤٤ ، الكتاب رقم ٢٢ ، لتجربة مختارات من نماذج أشعار المستقبليين « الفوتوريزم » – ك . تشوكوفسكى) . ربما تكون الكلمة هى أيضاً الوليد المتبنى للشعر . هكذا كان رأى فيسيليوفسكى على سبيل المثال . ويبدو واضحاً حقاً أنه من المحال تسمية الشعر باسم ظاهرة لغوية ، أو تسمية اللغة باسم لظاهرة شعرية .

وهناك سؤال آخر : هل ستكتب باللغة « غير العقلانية » فى وقت من الأوقات مؤلفات أدبية حقاً ؟ وهل سيكون هذا فى وقت من الأوقات نوعاً أدبياً خاصاً معترفاً به من الجميع ؟ من يعرف ؟ حينئذ سيكون هذا امتداداً لتباين أشكال الفن . ويمكن أن نقرر شيئاً واحداً ، هو أن كثيراً من ظواهر الأدب كان له مصير كهذا ؛ فكثير منها ظهر أولاً فى إبداعات الجاهلين . وعلى هذا النحو ظهرت القافية فى وضوح فى شوامخ بوجوتوستس .

Choris ton episkaton meden noe ite
ten sarka nmono suaon, oe on tereite
ten enosen agapate
tous merisms pheunete
mimetati ginesthe jesou christou
Os kai autos tou patros autou .

لقد تنبأت النشوة الروحية الدينية بظهور أشكال جديدة . وتاريخ الأدب يتألف من ذلك الذى يقننه الشعراء ، ومن الأشكال الجديدة التى يدرجونها فيه ، والتى رلودت من قبل الفكر اللغوى الشاعرى العام .

ويشير د. كونوفالوف إلى الكم المتزايد فى السنوات الأخيرة من أشكال لغة الجلوسى (ص ١٨٧) . وفى الوقت نفسه كانت تستحوذ على باريس الأغانى غير العقلانية ، لكن الأكثر دلالة هو ولع الرمزيين بالجانب الصوتى للكلمة (أعمال أندرى بيل ، فياتشسلاف إيفانوف ، ومقالات بالمونت) ، الذى تزامن تقريباً مع إصدارات الشعراء المستقبليين ، الذين تطرقوا إلى الموضوع بشكل أكثر حدة . وربما ستتحقق فى وقت ما نبوءة ى. سلافاتسكى القائلة بأنه « سيحل الوقت الذى لن يهتم فيه الشعراء فى كتابة أشعارهم إلا بالأصوات وحدها » .



توحيد الخالق

فى إبداع فنان

وفاء محمد إبراهيم



« إن الوعى الجديد للفن ينطوى على تقبل ما هو جديد ، وعلى إثراء الرؤية وتعدد جوانبها ، لا حبسها فى مفهوم واحد » .

صلاح طاهر

* مقدمة :

مما لا شك فيه أن الفنان الخلاق هو الوارث لوجدان حضارته وممثل ضميرها ، وهو القادر على أن يعبر عن هذا الضمير فى اللحظة التى يعيشها . ولقد حمل « صلاح طاهر » فى داخله المثل الأعلى الذى يميز حضارتنا الإسلامية منذ فجر التاريخ ؛ وهو التمسك بإله واحد هو علة وجود الكون وسر بقائه واستمراريته ، واستطاع أن يعبر عن تلك الروح التى تقوم على المفهوم الكونى للوجود ، وعلى المفهوم القدرى للإنسان ؛ هذه الروح التى تسعى إلى النجاة عن طريق الاتصال بالقوة الخالقة ، والتى استطاع الفنان المصرى القديم أن يعبر عنها بأشكال ورموز لا ترتبط فى كثير من الأحيان بمحسوسات الواقع المألوف ، بل حاول دائماً أن يجوز الصورة المشبهة ، وأن يخفف من قوة الشبه فيها ، لكى تكون أقرب إلى الإطلاق والتعميم والرمز ، وأبعد عن صفة الكمال التى اختص بها الله . ويتحقق ذلك على أكمل ما يكون التحقيق فى اللوحات التشكيلية التى تمثل أخناتون يتضرع إلى « آتون » ، الذى يرمز له بالشمس ذات الأيدى الحانية . وبنفس الشكل نرى اللوحات التى تضرع فيها الملك الكلدانى أو الأشورى إلى الإله مردوخ أو شَمَاش . ثم نزل من بعد ذلك الوحى الإلهى على موسى ، وعيسى ومحمد عليهم السلام ، لتجسيد تلك الإرهاصات الأولى عن المطلق والمجرد فى شكل رسالات سماوية .

ولعل عملية تحديد فناننا أو قصر نشاطه الإبداعى على مجال تصوير روح الحضارة العربية الإسلامية إنما تنطوى على إجحاف لقدراته المتنوعة ، وثقافته الإنسانية الشاملة والعميقة فى مختلف ألوان المعرفة ؛ فقد استطاع بحق ، من خلال موضوع « هو » ، ذلك الموضوع المجرد ، الوجدانى ، الكونى ، أن يقدم عملاً فنياً مبتكراً ، يرقى بنا إلى آفاق بعيدة ، حيث الرؤية الكونية الشاملة ، التى تجاوز الزمان والمكان ، والفروق فى اللغة والدين والوطن ، لتحقق لغة شاملة للإنسانية قاطبة . فهو يقول فى إحدى مقالاته إنه يرى « أن الفن لابد أن يتصف بالعالمية والمحلية معاً » ؛ وذلك هو الذى أكسب الأعمال الفنية العظيمة خلودها ؛ فهى لا تمتلك قيمتها

الفنية الممتازة ، وفرديتها فحسب ، بل تمتلك ـ فى الوقت نفسه ـ قيمتها الإنسانية الخالدة ، التى تتخطى حدود الزمان والمكان »[1] .

ومن هنا نستطيع القول إن ضمير فناننا وإحساسه قد أثقلا بما يراه من ضغوط مختلفة فرضتها حضارة عصرنا . فعاقت تلقائية إنسان هذا العصر ، ووقفت ـ من ثم ـ حائلاً دون سعادته وإحساسه بالطمأنينة والأمان . الأمر الذى لم يجعل فناننا الكبير يشعر باغتراب إنسان القرن العشرين فى عالم هو صانعه فحسب ، بل شعر أيضاً بخوائه الروحى ، فأراد أن يمهد له طريق التحرر اللانهائى لاستعادة توازنه وإنسانيته . فكأنه قصد ما ذهب إليه الشاعر والفيلسوف الألمانى فريد ريش نيتشه فى قصيدته « المثل الأعلى للحياة » ، حيث يقول :

اهربوا من حدود الحواس
إلى حرية الأفكار
هنالك يتبدد شبح الخوف
فتنسد الهوة الأبدية[2] .

وليس معنى ذلك أن فناننا أراد لإنسان الحضارة المعاصرة أن يهرب من الواقع ، وإنما حاول ـ عن طريق موضوعه الفنى المبتكر ـ أن يحقق خبرة جمالية متوازنة لترقية الإنسان وتطوره ، بنقله من الجزئيات إلى الكليات ، ومن ثم توسيع رؤيته الإدراكية . فالخبرة الجمالية هى موقف وجودى شامل لملكات الإنسان جميعاً ؛ تراها فيبهرك منها الوجدان أو العقل ، ويغيب عنك فى غمرة انبهارك أن الموقف كان شاملاً للإنسان بكل جوانبه . ومن ثم يستعيد الإنسان إنسانيته ليرى مرة أخرى أن هناك حلولاً وآمالاً وآفاقاً يستطيع أن يستثمر فيها طاقاته البناءة ، بدلاً من ضياعها فى جزئيات الحياة عندما تتحول إلى معارك تافهة ؛ ذلك لأن فناننا يؤمن أشد الإيمان بأن الفن عنصر أساسى ومهم فى بناء الحضارة ، شأنه شأن الابتكارات العلمية والأفكار الرفيعة[3] .

تساؤلات مطروحة :

وهنا تطرح بعض التساؤلات نفسها أمام كل من يشاهد لوحات « هو » التى وصلت إلى أكثر من خمسمائة لوحة ، تختلف كل واحدة منها عن الأخرى بالدرجة التى تسمح لنا بأن نقول إن كلاً منها يشكل عالماً قائماً بذاته هو عالم تشكيلى فلسفى حضارى ، يكشف عن مدى نضج الفنان وتمكنه من أسلوب متميز وفريد ، بالإضافة إلى رؤية خاصة بالكون والأشياء ، تنضح بأصالتها وجدتها .

ولعله يؤكد ما يردده دائماً فى مقالاته أو أحاديثه الخاصة من أن أهم ما فى العملية الفنية هو عملية الإبداع أو الابتكار ، وهو ما يتمثل فى الأسلوب الذى يشير إلى صاحبه . ويستشهد بجملة بوفون الشهيرة « إن الأسلوب هو الرجل نفسه » .

واول التساؤلات هو : لماذا « هو » على وجه التحديد ، من حيث الموضوع ومن حيث الشكل الذى اختاره له ؟ هل لأنه يعتقد أن الفن الإسلامى هو الأساس القديم للفنون التجريدية الأوربية ، فاختار « هو » لأننا نتحدث عن الله ـ سبحانه وتعالى ـ دائماً بصيغة الغائب ، المتعالى ، المنزه ؟ ولماذا هذا العدد الهائل من التشكيلات المختلفة لـ « هو » ؟ وكيف لم يصب فناننا الكبير الكلال من تكرار « هو » ؟ وما الذى يمثله « هو » عند صلاح طاهر ؟ هل « هو » معادل تشكيلى نفسى لأحاسيسه الذاتية فى رحلته الطويلة مع موضوعه ؟ أم أنه أراد أن يلقن درساً لكل فنان تجريدى عن كيفية تعامل فنه مع موضوع تجريدى ، بعد أن شاهد وتأمل معالجة الفنان التجريدى للكلمة ؟

يبدو أن « هو » معادل تشكيلى لرحلة عمر طويلة خصبة ، أوقفها فناننا على إثراء فنه بثقافة عميقة شاملة ، أدت إلى نضج فكرى وفنى تضافرا معاً ، ونسجا لنا تلك اللوحات التشكيلية الرائعة التى تكشف ـ عن طبيعة العلاقة الجدلية الأبدية بين الإنسان ـ وبخاصة الواعى ـ وبين الله .

ونقول ـ بداية ـ إن من النقاد من يفسر العمل بالرجوع إلى الإبداع الفنى للفنان ، ومنهم من يفسرونه من خلال عملية تذوقه ، كالمحدثين والمهتمين بالخبرة الجمالية ، بخاصة الفينومينولوجيين الذين يهتمون بتحليل العمل الفنى نفسه من حيث إنه هو الذى يواجهنا فى الخبرة الجمالية[4] .

والواقع أننا نرى أن أى عمل فنى لا يتأتى إلا من خلال انصهار كل العناصر المتعلقة به ، بحيث تشكل وحدة عضوية تكشف لنا عن كل جوانب الخبرة الجمالية فى تمامها . وفى ضوء هذا سأحاول تحليل خبرة الفنان ، وخبرة المتذوق (مع ملاحظة أن المتذوق هنا ليس أحداً سواى ، ومع ذلك فليس هناك ما يمنع من أن يشارك غيرى فى هذا التذوق) ثم أحلل العمل الفنى تحليلاً موضوعياً حتى أصل أخيرا إلى تحديد قيمته الجمالية وتفسيرها .

تحليل خبرة المبدع ،

وبيان تطور « الموضوع » فكريا ووجدانيا :

لقد قرأت من أجل تحليل خبرة المبدع ـ بقدر الإمكان ـ ما كتب عن صلاح طاهر ، وما كتبه صلاح طاهر نفسه ، كما أقمت معه حواراً طويلاً لكى أقترب من صلاح طاهر الإنسان ، ولمست ما يمتلكه من طاقة روحية خلاقة ، أعتقد أنها هى المادة الأولية التى تمد فناننا وتثرى عمله ، بخاصة فيما يتصل بهذا الموضوع ، بالإضافة إلى ثقافته الإنسانية الشاملة والعميقة بصفة عامة ، وثقافته الفنية بصفة خاصة . فمن المعروف أن صلاح طاهر لم يكتف بأن يتحول من الاتجاه الأكاديمى إلى الاتجاه التجريدى ، لأنه يعتقد أن كل فنان يمكن أن يفعل ذلك ، كما أنه لم يشعر بجديد لأنه مارس التجريد

بالمقدرة نفسها التى مارس بها الاتجاه الأكاديمى ، ولكنه ما لبث أن ثار على ثورته نفسها ، واستطاع أن يمتلك أسلوباً خاصاً به ، يمزج فيه بين التجريد والتشخيص . وفى هذه المرحلة قال عنه بدر الدين أبو غازى فى مقالته « صلاح طاهر وعالم إبداعه » إنه استطاع بملكاته اللونية ، وإدراكه للهندسة الداخلية للعمل الفنى ، وإحساسه الرهيف بسر الإيقاع الموسيقى ، أن يبدع أعمالاً من وحى رؤيته الخاصة للبيئة ، وفهمه الواعى للغة الفن الحديث[٥] .

ويبدو أنه بلغ بعمله الفنى المبتكر — « هو » — ذروة الاتجاه التجريدى التعبيرى الذى بدأه منذ أكثر من ربع قرن . ذلك لأن صلاح طاهر فنان يعيش القرن العشرين ؛ ذلك القرن الذى يفاجأ الإنسان كل يوم فيه بجديد على مستوى العلم والسياسة والاقتصاد ، وينعكس ذلك على العلاقات الدولية والإنسانية ، وما يترتب على ذلك من نتائج أخلاقية واجتماعية وحضارية . لقد رأى ببصيرته المنعطف الروحى الذى يعانيه إنسان القرن العشرين ، فاقترح الحل بلغة الفن التشكيلى البليغة .

وقد لفت انتباهى إجابته عن السؤال الأول عن السبب فى اختيار « هو » بالذات من حيث الموضوع والشكل ؛ فقد أجاب بأنه لا يستطيع أن يحدد على وجه الدقة لماذا « هو » بالذات ، وصور لى الأمر كما لو أن حالة تلبسته فلم يستطع الفكاك منها ، وأنه كثيراً ما عزم على أن يدخل مرسمه ليصور موضوعاً آخر فإذا به يجد نفسه وقد أخذ يرسم تشكيلاً جديداً لـ « هو » ، وأنه لا يعتقد أنه أراد « هو » فى التصور الإسلامى فحسب — على الرغم من أنه يوقن تماماً أن الدين الإسلامى هو الدين الذى حقق فكرة « الهو المتعالى » أعظم ما يكون التحقق — ولكنه أراد كذلك أن يرد الكثرة الفيزيقية فى الكون كله إلى وحدة ميتافيزيقية . وهذه الفكرة تعود إلى أوزوريس الذى أرسله الإله الأكبر رع — كما تقول الأساطير المصرية القديمة — ليعلم الناس القراءة والكتابة والزراعة وارتداء الملابس ، ثم صعد إلى السماء ليأخذ مكانه فى محكمة الأخرة . وقد ذكر بعض الباحثين أن أوزريس هو النبى إدريس الذى وصفته الكتب السماوية والقرآن الكريم بأنه رسول دعا بدعوة التوحيد ، وأنه علم الناس الحرف واللغة والزراعة ولبس المخيط . ويصفه القرآن الكريم بأنه « كان صديقاً نبياً . ورفعناه مكاناً عليا »[٦] . ويبدو أن فناننا أراد حقاً أن يلتقط هذا الخيط الجوهرى والأساسى الذى يحكم العلاقة بين العابد والمعبود منذ وجد على الأرض ، لعله يحقق رسالته الحقة فى تعميرها وتجميلها .

وفى ضوء هذه الإجابة تأكد لى معنى ما لمحته فى مجموعتين من اللوحات ، فقد كانت الخلفية فى مجموعة معتمة ، وفى الأخرى كانت الخلفية مضيئة . فصورتا لى وأنا أتأملهما رحلة صلاح طاهر مع « موضوعه » من الشك إلى اليقين ؛ بمعنى أن هذه اللوحات مثلت لى المعادل الخارجى للأحاسيس الذاتية الداخلية التى مر بها فناننا مع فكرة المطلق . ولا يعنى ذلك أن هناك رمزاً ؛ فالفن التجريدى ليس له أدنى صلة بالرمزية أو السريالية أو غيرهما ، لأنه يتعامل مع قيم تشكيلية بحت ، مثلما تتعامل الموسيقى مع الأنغام ، ولكنه — فى الوقت نفسه — لغة بليغة لا تقل فى وضوحها عن لغة الكلام التى بها نصف أو نحلل .

وهنا مضيت أبحث عن نقطة البدء ، فوقفت على مقالة بعنوان « لعبة الهدف » يتحدث فيها فناننا عن فكرة لوحة أرقته ، وأخذت بكل مجامع خياله ، وتعددت أشكالها ، وتبددت ، وتجمعت ، وتناثرت ، إلى أن أقبل الصباح فقرر الذهاب سريعاً بكل توتره وانفعالاته ليحقق ما أسماه « لوحة الهدف » ، ولكنه لم يستطع ، ثم حاول أن يضع تصاميم مختلفة على لوحات صغيرة لتنير له الطريق ، إلا أنه أيضاً لم يصل[٧] . ولعل هذا ما قصده ديرى بضرورة ألا يُفقد الإنفعالُ الفنان توازنه ؛ فقد رأى أن الفنان المثقل بالانفعال هو لهذا السبب عينه أعجز عن أن يعبر عنه[٨] .

وفيما بعد صور صلاح طاهر هذه اللحظة . وسوف نوضحها فيما بعد ، مع لحظات غيرها ، من خلال خيط متواصل تم فيه الانتقال من الأزمة إلى الحل .

وهناك مقال آخر له تحت عنوان « وحدة الأشياء » ، يعد مفتاحاً نستطيع أن نلج به إلى أعماق نفسه وفكره . فهو يكشف لنا عن اهتمام كبير بفكرة التوازن balance بين أشياء الكون ، التى تؤدى هى كذلك إلى قيمة مهمة من القيم الجمالية هى قيمة التكامل Integrity ، تلك القيمة التى اهتم بها كثير من فلاسفة الفن ، ومن بينهم بوزانكيت ، من حيث كونها القيمة الجمالية والجوهرية للعمل الفنى[٩] . فهو يرى أن الجبال فى الأرض تكملها البحار ، والصحارى والقفار تقابلها الغابات والحدائق ، والمناطق الباردة تقابلها المناطق الحارة ، كما يرى أننا جزء من الوجود ، وأننا نتكامل جميعاً وفق القانون الذى وضعه الله (سبحانه وتعالى) . ومن هنا يصل إلى نتيجة مهمة ، هى أن العقل البشرى يصنع ما يقترب من المحال أو الخوارق إذا كان فى اتساق مع العقل الكونى . بل إننا سوف نجد أنفسنا وننقذها من الضياع إذا ما عرفنا كيف نصل هذه النفوس « بإله الكون وخالقه » . وسيؤدى هذا الاتصال كذلك إلى إثراء طاقات الإنسان الروحية وتكامل قدراته ، وينعكس ذلك على سلوكه فيجنبه الكثير من المآسى ، وينتشله من الضياع الذى طالما تسلل إليه خفية دون أن يدرى به ، حين يستخدم جانباً واحداً من جوانب ذاته المتعددة . ويخلص فناننا الكبير إلى أن الدين والفن

وحده سوف نجد نفوسنا الضائعة ، فهو قد يكون البديل إذا ما وعى الإنسان وصحت روحه[10] .

ولعله يتفق فى ذلك مع كارل آشنبرنر فى مقالته « المستقبل للقيم الجمالية » ، حيث يرى أن القيم الجمالية سوف تسود وتصبح هى قيم المستقبل ، على الرغم من هذا العالم الذى تمزق أوصاله الخلافات السياسية والمذهبية والاقتصادية ، ويخيم على سمائه نذر حرب شاملة . ذلك لأنه يعتقد أن الرخاء المادى فى عصرنا هذا سوف يتحقق نتيجة لسعى الإنسان المتواصل لنسيطرة على أساليب الإنتاج ، ولاحتمال استخلاص طاقة لا نهاية لها من داخل الذرة . فإذا ما تحقق هذا ــ وهو ليس بالأمر المحال ــ فسوف تحل مشكلات العالم السياسية ، التى هى فى الحقيقة وليدة مشكلاته الاقتصادية . عندئذ ستحتل القيم الجمالية مكان الصدارة ، على نحو لا يجعلها تشغل النصيب الأكبر من وقت الناس وفكرهم فحسب ، بل تتحكم فى اتجاه أفعالهم فى الحياة بوجه عام[11] .

وفى ضوء ما سبق يمكن القول إن فناننا الكبير قد اختزن فى باطنه فكرة « هو » المتعالية ، المجردة ، طويلاً . ولما كان الفنان يحقق فى كل عمل له جانباً من جوانب ذاته المتعددة ، فإن صلاح طاهر استطاع أن يحقق بموضوع « هو » جانبه الصوفى كأفضل ما يكون التحقق ، بخاصة بعد سنوات طويلة من القراءة والبحث والتأمل . غير أن هذا التحقق لم يتم دفعة واحدة ؛ فقد رسم لوحة « هو » فى عام ١٩٧٨ ، ولكنها لم تكن فى ذلك الوقت إلا لوحة خطية . ومع مرور السنوات تفاعلت التجربة وانصهرت فى داخله ونضجت ، إلى أن تحولت « اللوحة الخطية » إلى لوحات تشكيلية بحت ، فتحول اللفظ إلى معنى وقيمة فنية .

لعل ذلك يكفى فى وضع هذا « العمل الفنى المبتكر » من حيث موضوعه وشكله فى سياق التطور الفكرى والوجدانى والفنى لفناننا .

تحليل خبرة تذوق موضوع « هو » :

لقد حاولت أن أنفذ خلال التشكيلات المتنوعة لكلمة « هو » ، وحاولت أن أدرك نواحى الجمال فيها ، وآمل أن يشعر معى عدد كبير من المتذوقين بما شعرت به . ذلك لأن المتعة الجمالية التى أحسست بها أتاحت لى أن أرى فى كل لوحة لحظة كونية معيشة ، استحوذت علىّ ، وألقتنى عنوة فى قلب تجربة التصوف العقلى ؛ فسرعان ما تحولت من متابعتى الحسية لتداخلات الخط واللون ، والكتلة وملمس السطح ، والضوء والظل ، إلى معايشة المعنى ؛ حيث يشعر المتلقى بأن تلك الصيغ والأشكال المختلفة لـ « هو » تحمل أكثر من تفسير :

١ ــ إنها صيغ وأشكال تنم عن التبتل والارتباط العلوى بالقوة الإلهية .

٢ ــ إن كل تشكيل منها بخطوطه وألوانه ، وأضوائه ، وظلاله ، وحجمه ، وتفاعل كل عنصر فيه مع العناصر الأخرى ، إنما هو تجسيد لصفة من صفات الله ؛ فـ « هو » من خلال اللوحات إنما كانت توحى بـ «هو» : السلام ، السميع ، البصير ، الرقيب ، المهيمن ، الرحيم ، الباقى ، إلخ .

٣ ــ إذا كانت اللوحات ــ حقيقة ــ قد جاوزت فى عددها أسماء الله المعروفة لنا ، فإن ذلك إنما يدل على قوة إيمانية تتعلق بالترديد الدائم للفظ والانفعال به . ونحن نسبح باسم الله فى الذكر مئات المرات « رجال لا تلهيهم تجارة أو بيع عن ذكر الله »[12] ؛ فهو الأمل ، والنجاة ، والعون ، والحبيب ، والجمال ، والإشراق ، إلخ ، ناهيك عن الكثرة غير القابلة للحصر من تلك الخبرات التى يمكن أن يعايشها الوعى مع الصفة الواحدة من صفات الله .

ولعل هذا يجيب عن السؤال الثانى عن السبب فى أن فناننا لم يصب بالكلال من السعى إلى تشكيلات متعددة لـ « هو » . وأعتقد أنه لن يتوقف ؛ لأن فى التعامل مع الغائب « هو » تكون العلاقة دائماً موضوعاً لتكشف لا نهائى . ومن ثم فإن اختياره لكلمة « هو » بما هى شكل فنى يشير إلى الله « الواحد » سبحانه وتعالى هو اختيار شعورى صادق وواع ؛ لأنه يتكشف لنا تدريجياً ، وتظل إمكانات تكشفه لا نهائية ؛ فـ « هو » أو « الواحد » لم يعد فحسب المعبود الذى تقدم له البشرية بمختلف عقائدها « الشعائر » الخاصة بها ، وإنما يبدو كذلك أن « الواحد » أو « هو » قد اتخذ معانى جديدة على يد فنان واع بواقع حضارته العربية والإنسانية . ومن هنا فإن « هو » يتجلى فى اللوحات ليس بمعنى حشد وجدان الأمة العربية ضد تجزئتها فحسب[1] ، بل بمعنى « توحيد » ينبه البشرية جميعها ضد دمارها وفناء حضارتها الإنسانية .

ويبدو أن على المتذوق ــ كما يقول ديوى ــ أن يعيد بناء العمل الفنى وفقاً لرؤية الفنان ؛ بمعنى أنه إذا كان الفنان قد اختار ، وبسط ، وأوضح ، واختصر ، وركز ، وفقاً لنوع اهتمامه ، فليس من الممكن ــ دون عملية إعادة الخلق على يد المتذوق ــ إدراك الموضوع بوصفه عملاً فنياً[2] ؛ وذلك لأن طبيعة الخبرة الجمالية عند كليهما واحدة . وكما أوضحت ــ فيما سبق ــ فإن تحليلى للعمل الفنى سيكون فى إطار تلك الوحدة التى تجمع الجوانب الأساسية للإبداع الجمالى ، ألا وهى خبرة المبدع ، والمتذوق ، والعمل الفنى . وقد أوضحتُ ــ من خلال ذلك ــ طبيعة التجربة الشعورية التى عاشها فناننا مع موضوعه ، من حيث كونها تجربة وجدانية من نوع فريد ، تتشابه ــ إلى حد كبير ــ مع تجربة التصوف ، من حيث ترقيها لمقامات مختلفة على مدى سنوات طويلة إلى أن وصلت إلى مقام الكشف . وأوضحتُ ــ من ناحية أخرى ــ تجربة تذوقى ، وألمحت إلى مدى الإمكان تطابقها مع تجربة المبدع من حيث المعاناة وإعادة تركيب العمل الفنى .

تحليل موضوع « هو »

من خلال أشكاله المتنوعة :

وبذلك يأتى دور الجانب المهم الذى يربط بين المبدع والمتلقى ، وهو « العمل الفنى » نفسه ، فكيف يتم تحليله ؟

فى الواقع أننى سوف أستخدم منهجاً ذا شقين : الشق الأول ، يختص بتحليل القيم التشكيلية للعمل الفنى من حيث كونه عملاً فنيًّا تجريديًّا يتعامل مع قيم تشكيلية بحت ، وذلك من خلال الأشكال المتنوعة لـ « هو » ، مع تقديم نماذج من اللوحات عند الحديث عن كل قيمة ، لتوضيح الكيفية التى تلعب من خلالها هذه القيمة دورها فى اللوحة ، ثم إبراز كيفية تفاعلها مع غيرها من العناصر .

والشق الآخر تطبيقى ، يستند على بيان الأساس الفكرى والوجدانى لفناننا ، من خلال مجموعتين من اللوحات ذاتى خلفيتين متمايزتين ، إحداهما معتمة والأخرى مضيئة ، تكشفان عن تتابع المعاناة الوجدانية والتأملية فى خط متصل من البدء حتى الذروة ، ويفسر فى الوقت نفسه السمة التعبيرية للوحات « هو » .

بداية يمكن القول إن لغة الفن التشكيلى من اللغات الصعبة ، التى تحتاج إلى ثقافة إنسانية وحسية عميقة ؛ فهى ـ شأنها شأن اللغة ـ تحتوى على مفردات أو عناصر أولية مستعارة من دراستنا التحليلية للطبيعة ، مثل الخط ، واللون ، والظل ، والضوء ، وملامس السطوح « الناعمة والخشنة »، والأحجام ، والفراغات ؛ وهى عناصر يستخدمها كل فنان تشكيلى وفقاً لمقدرته الفنية والثقافية ، ثم يصوغها فى تكوينات وتصميمات وتراكيب وبناءات ونسب وانطباعات لمسية توضح كيف استطاع الفنان أن يتعامل مع مادة فنه ليخرج منها كل إمكاناتها دون افتعال أو تعسف . ومن ثم تتضح لنا قدرته على تقديم بناء قوى متماسك ، تبرزه تلك الوحدة التى تجمع المفردات والأجزاء فى علاقات متفاعلة . ومن هنا تنشأ الحركة التى تختلج فى الأعماق نتيجة للتوزيعات المتمكنة للضوء والظل ، كأنها تأكيدات تثير العنصر البصرى ، وتزيده متعة كذلك .

ومن هاتين المجموعتين من القيم ـ التى يمكن أن نسمى الأولى منها بالعناصر أو المكونات الأولى ، والثانية بأنها تكوينات أو صياغة للعناصر الأولى (كالجمل التى تتكون من المفردات) ـ تتولد قيم ثالثة يمكن أن نسميها القيم الكيفية للعمل الفنى ، التى تنتج كذلك نتيجة لتفاعل المتلقى مع العمل الفنى ، وهى :

١ ـــ مدى الابتكار والخلق الذى استطاع أن يحققه الفنان .
٢ ـــ تميز الفنان بأسلوب خاص يدل على الصدق والأصالة .
٣ ـــ التلقائية Spontaneity والحيوية .
٤ ـــ الطاقة الإيحائية للعمل الفنى ومدى نفاذها إلى المتلقى .
٥ ـــ مدى ما حققه الفنان من جدة تكشف عن رؤية خاصة بالنسبة لروح عصره وثقافته .

والقيم المتولدة عن النوعين الأولين يعدها كثير من فلاسفة الفن من أهم القيم والكيفيات الجمالية ، من حيث إنها هى التى تحقق القيمة الجمالية للعمل الفنى ، والمتعة الجمالية للمتلقى معاً ، كما تميز العمل الفنى عن غيره ، وتمنحه طابعه الفردى ، وتخلق الوحدة الكلية للحالة المزاجية[١٥] . وهى تتحدد من الموقف الدرامى الذى يبدعه المصور بواسطة عامل التلوين والتصميم وبناء اللوحة السارى فيها[١٦] .

فى ضوء هذه القيم أو الخصائص التشكيلية سنقوم بتحليل الأشكال المختلفة للفظة « هو » وتقويمها . غير أنه لابد من ملاحظة أننا سوف نتحدث عن النوع الثالث من القيم ، وهى القيم الكيفية المتولدة عن خبرة المتلقى مع العمل الفنى ، فى أثناء حديثنا عن النوعين الأولين من القيم .

إن أول ما نلاحظه فى تشكيلات لفظة « هو » المتنوعة ، « الخط » وخصائصه ؛ فهو نقطة البدء فى أية لوحة تشكيلية ، لاسيما فى موضوع كموضوعنا ؛ فالكلمة هى اسم الله سبحانه وتعالى ؛ فهى تستلزم بالضرورة أن يبدأها الفنان بالخط ؛ ذلك الخط الذى تميز فى كل شكل من الأشكال المختلفة للفظة « هو » بإيقاع معين ، فكانت للخطوط المتنوعة تأثيراتها ، مثلها مثل الألوان . وقد أسهمت فى تحقيق التوازن والتناسق بين الأجزاء التى تتكون منها كل لوحة من لوحات « هو » ؛ فالخط قوى متماسك ، يشيع فى المتلقى حركة روحية متصاعدة ؛ وتنوع الخط ما بين خط منحن فى سلاسة ، ومستقيم فى حسم ، إنما يسهم فى خلق متعتنا الجمالية ويؤدى إليها . ومما لا شك فيه أن الخطوط المختلفة (المنحنى والمستقيم والمنكسر والسميك والرفيع) لها مثل ما للنغمات الموسيقية فى العلو والانخفاض من أثر جمالى . وحتى تزداد الجمالية إمتاعاً ينبغى أن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة ، حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن فى العمل[١٧] . فالخط يؤدى بنا إلى ملاحظة حجم الشكل والفراغ وتوزيع الضوء والظل ، وكيف استطاع الفنان بأسلوبه الخاص أن يربط فيما بينها فى منظومة بسيطة .

ولو نظرنا إلى الخط فى لوحات « هو » لوجدنا أنه استطاع أن يعبر عن الحركة والكتلة أيضاً . وربما كان فى استطاعتنا أن نشعر عندئذ بنوع من الإيقاع شبيه بما نشعر به من إيقاع للموسيقى . ولو أننا استعدنا نظرية الاستشعار أو التقمص الوجدانى Einfuhlung لاتضحت المسألة بصورة أدق ؛ فنحن أمام اللوحة سنشعر بإحساس فيزيقى بالحركة المتصاعدة ، على الرغم من أن الخط لا يتحرك ؛ وهذا لأن إحساسنا يتقمص الخط ويسير معه فى ارتفاعه وهبوطه وتداخلاته . هذه الحركة المتصاعدة للخط أضافت بعداً رابعاً للوحات هو « الزمن » ، بحيث أصبحت كل لوحة منها تقاس طولاً وعرضاً وعمقاً وزمناً . ومن هنا اتخذت الخطوط التى كونت كل تكوين من تشكيلات « هو » الشكل الهندسى الموسيقى التعبيرى فى حد ذاته ، فاحتوتنا أو احتويناها ؛ فأصبح الكل فى واحد أو الواحد

فى الكل . ويمكن القول إن تكوينات صلاح طاهر بعيدة عن المنطق التكعيبى الصارم ، وإن ملكت الحس الهندسى الذى يخضع التكوينات لمنطق الوحدة التشكيلية ، دون أن يحد من تدفقها الفياض على سطح اللوحة ، كما تنساب الألحان فى العمل السيمفونى[18] ، (انظر : اللوحة رقم ١) ؛ ومن ثم يشعر المشاهد بارتياح كامل لعلاقة النسب المحددة ــ وكأنها قانون ــ بين حرفى الكلمة وبين الكلمة والفراغ ؛ هذه النسب التى تمتد بدقة من ألوان الظلال إلى ألوان الأضواء .

ومن هنا يمكن أن نلاحظ مدى التطور التكنيكى الذى أحدثه صلاح طاهر ؛ فالخط عنده وإن كان لا يتعلق بالمظهر المرئى للشىء الذى يعنيه ، تظل سيولة هذا الخط وانسيابه يوحيان بدلالات الاحتواء والتوحد وذوبان الذات ، على نحو يؤدى إلى الإحساس برهبة نورانية تعترى الجسد الضعيف ليفسح الطريق أمام الروح لتصعد فى رؤية نورانية تتلألأ فيها ألوان الكون الأعلى ، بالإضافة إلى أنه من خلال هذا التكنيك الجديد استطاع فناننا أن يحدد أو يميز منطق العلاقة بين الأنا وفكرة « الهو » المتعالية ، المجردة » عن طريق خواص ثلاث :

١ ـــ خاصية عدم الإحاطة ؛ بمعنى أن الإنسان لا يستطيع أن يحيط إحاطة تامة بـــ « هو » ــ الخالق سبحانه وتعالى .

٢ ـــ يترتب عليها خاصية عدم اكتمال الأشكال التى تحدث فى نفس متلقيها قلقاً ؛ وهذا القلق يمثل المنطق الضرورى لسيكولوجية التعامل مع « هو » ، على أساس أن كل اقتراب من اللامتناهى يحاوله المتناهى يحدث فى هذا الأخير قلقاً بالضرورة ، فضلاً عن أن هذا القلق بدوره يفضى إلى انتهاء المتناهى فى اللامتناهى على نحو ما قرر كير كجارد .

٣ ـــ ومن ثم نصل إلى احتواء اللامتناهى للمتناهى واشتماله عليه .

وهكذا يتضح مدى التفاعل الذى يقوم فى لوحات « هو » بين الخط والشكل ؛ فالخط يوحى بالشكل ، والشكل يؤكد الخط ويبرزه ويحدده . وهنا يتوارد على الذهن قول بليك Blake : « إن القاعدة العظيمة والذهبية للفن وللحياة أيضاً ، هى أنه كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحدة وبروزاً ، كان العمل الفنى أكثر كمالاً ، وكلما كان أقل بروزا وحدة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإهمال[19] . (انظر اللوحة رقم ٢) .

ولقد استخدم الفنان « الفراغ » استخداماً مبتكراً ، يمنح المتلقى قيما جمالية موسيقية وتشكيلية ؛ فتنوع مساحات الفراغ يوازى السكتات الموسيقية ، فيسمع المتلقى عندئذ بعينيه ، كما أنه ــ فى الوقت نفسه ــ يستمتع بقيمة تشكيلية مهمة هى التوازن . ذلك لأن الفن الزخرفى يحكمه قانون التماثل ؛ أى أن كل مساحة تماثل مساحة بالحجم والشكل نفسيهما ؛ أما الفن التجريدى فيحل فيه التوازن محل التماثل ، فلا توجد مساحتان متشابهتان إلا فيما ندر . وهذا ما عبر عنه بدر الدين أبو غازى فى قوله بأن صلاح طاهر استطاع بإدراكه العميق للتكوين الأوركسترالى أن يخضع اللوحة لمنطق الخلق الموسيقى ؛ فوحدة العمل الفنى لديه أشبه بالبناء السيمفونى والإيقاع الترديدى ، الذى يتبدى فى الموسيقى ، ويلوح فى الجملة التشكيلية التى تتكرر بأنغام لونية متنوعة وتراكيب مختلفة ، حتى تتحقق ذروة المتعة فى مجموع العمل الفنى[20] . (انظر اللوحة رقم ٣) .

ولقد استطاع الفنان ــ حقاً ــ أن يستخدم سيطرته الكاملة على توزيع الضوء والظل لإحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة ، حيث أحسن استغلال كل منهما لإحداث نوع من التناقض الذى يؤدى إلى تكامل ؛ فالضوء ينبع من الباطن ، كما تضىء النفس من الداخل فى حالة النشوة الصوفية ؛ ولا يصدر هذا من قانون المنظور المألوف . ولم يكن الظل إلا تمهيداً للضوء ، حيث كان يمثل استبعاداً وعزلاً لكل ما هو جزئى أو مادى ، ليطلق الروح الحبيسة داخل هذا العالم الجزئى المحدود إلى عالم شمولى واسع ، يتراءى فيه أن « هو » نور السموات والأرض . ويبقى أن نقول إننا لو نظرنا إلى « الضوء والظل » عند صلاح طاهر لوجدنا أنهما ليسا نوراً وظلاً يجسدان الواقع فحسب ، بل ينفذان كذلك إلى ما فوق الواقع المحسوس (انظر اللوحة رقم ٤) .

وقد شهد كثير من النقاد لفناننا بقدرته المتميزة على استخدام اللون ، ومدى ولعه به .

ولذا نتساءل هنا : ما الدور الذى يلعبه اللون فى لوحات « هو » ؟ وما خصائصه ؟ بداية لابد أو أوضح أن ألوان صلاح طاهر مستلهمة من بيئتنا ؛ فهى ألوان مصرية ، بمعنى أن الأزرق ــ عنده ــ يمثل تماماً زرقة سمائنا فى صفائها ، فلا يستطيع رسام إنجليزى « مثلاً » ــ يغلب اللون الرمادى على سماء بيئته ــ أن يعبر عن هذا اللون كما يعبر صلاح طاهر . والأخضر الداكن هو لون زرعنا وهو فى أوج نضجه . والأصفر هو لون صحرائنا الممتدة شرقاً وغرباً . أما اللون البرتقالى الذى يستخدمه صلاح طاهر بامتياز ، فله عنده درجتان : إحداهما عالية ، تشعرك بذلك الوهج الناتج عن شمسنا وقت الظهيرة ؛ والأخرى أقل ولكنها لا تقترب من درجة البرودة ، وتذكرك بوقت الأصيل . أما الدور الذى تلعبه هذه الألوان فى لوحات « هو » فيتضح فى فلسفة استخدامه لها ؛ فصلاح طاهر يعى تماماً تأثير اللون من حيث كونه عنصر إثارة للمتلقى ؛ ولذا فهو يستخدم اللون استخداماً علمياً وتنظيمياً . ومن ثم يمكننا أن نلاحظ أن الألوان تنقسم ــ فى معظم اللوحات ــ إلى مجموعتين ، بينهما تضاد حاد ، على نحو يدل على أنه أراد بهاتين المجموعتين شيئين مختلفين :

١ ـــ أنه أراد تحقيق قيم التضاد والتناقض التى تولد الديناميكية أو الحيوية التى يسعى لأن يبثها فى نفس المتلقى عند مقابلته بين الألوان الباردة ، كالأخضر والأزرق ، فى مواجهة الألوان الساخنة ، كالأحمر والأصفر ومشتقاتهما . وكذلك بين الألوان المضيئة والألوان الباهتة ، على نحو يؤدى إلى احداث المتعة الجمالية المطلوبة .

٢ — توضيح العلاقة بين البشر ، والهو المتعالى ؛ بفكرة مؤداها أن مد جسور العلاقة بيننا وبين « هو » تحتاج إلى انتزاع أصل للإدراك ، ننتقل به من مستوى إلى مستوى مغاير .

وبذلك نستطيع القول إن هناك شيئاً أساسيًّا فى تحويل انتباه المتلقى من قراءة لفظ « هو » إلى تأملها بوصفها لوحة تشكيلية تحمل كل عناصرها ، ويتفاعل فيها « الخط » مع « اللون » . فإذا كان الخط قد أعطانا الوضوح والإيقاع الدينامى المتصاعد ، وساعد بذلك على إبراز القيمة النغمية والإيقاعية ، فإن اللون يعلى من عملية الرؤية ويمنحها قوة وحيوية وعمقاً . والعين حين تبصر تقوم بعملية تجميع ، وتركيب هذا التجميع من خلال القوالب والأشكال التى تصوغها الخطوط[٢١] . وهناك قدر كبير ملحوظ من الوعى الخلاق لدى فناننا ، يتضح فى استغلاله الجاذبية الحسية للألوان ، واسترشاده بإيحاءتها المختلفة ، ولكنه لا يكتفى بأن يثيرنا « اللون » ويجتذبنا ملمسه فحسب ، بل إنه يختار لوناً بعينه لأنه يعبر عن قيمة بذاتها . كما أن الدرجات اللونية عنده تتصاعد فى تدرج لونى يشبه السلم الموسيقى ، فتنكشف علاقات الألوان من خلال تكاملها بعضها مع بعض .

وعلى ذلك يمكن القول إن دفء ألوانه وجاذبيتها لا يرجعان إلى الدرجات اللونية فحسب ، بل إلى طريقة وضعها الشكلى فى اللوحات المختلفة للفظة « هو » كذلك ، على نحو يؤدى إلى ٠ ث المتلقى على الانتقال إلى مستوى آخر يستمتع فيه بقيمة أخرى للون ، هى قيمة الاحتواء ، حيث يفضى الموضوع إلى فكرة « الكل » الذى يحتوى كل شىء (انظر اللوحة رقم ٥) .

لا عجب إذن أن يطلق بعض النقاد على صلاح طاهر أنه موسيقار الألوان . وأضيف أنه أيضاً شاعر الألوان وفيلسوفها . ولقد تأكد هذا المعنى فى مقال عن صلاح طاهر ، يصف لوحاته بأنها هزات سيمفونية فلسفية ، وأنها زواج سعيد بين الرسم والشعر والموسيقى والفلسفة[٢٢] . والواقع أن المشاهد للوحات « هو » يدرك النهج الموسيقى للون ؛ ففى الموسيقى تبدأ القطعة الموسيقية هادئة ، ثم تتصاعد حتى تصل إلى أعلى درجة فى النهاية (الكريشيندو) ؛ لأن النهاية تولد الحرارة وقوة الجذب ؛ وذلك نفسه ما عبر عنه فناننا فى لوحاته « هو » بالتعاقب السريع لموجات لونية صارخة ، على نحو يدل على أنه فى الاقتراب من النهايات تتحقق حالة جذب شديدة متتابعة ومتلاحقة ، بحيث يصبح هذا التتابع اللونى معبراً — فى الوقت نفسه — عن تتابع حركى يدل على دفقات الوجدان المتتابعة ، وعلى معراج الروح الصاعدة معاً إلى نقطة مركزية من الصعب تحديدها لكون الموضوع غير طبيعى ، إلا أن هذه النقطة المركزية موجودة فى منطقة متزنة من اللوحة ترتاح لها العين كما يرتاح لها السمع فى تتبعه للموسيقى حتى الذروة (انظر اللوحة رقم ٦) .

ولفرط معرفة صلاح طاهر بأهمية اللون وخصائصه وأسراره ، فإن المشاهد لن تفوته ملاحظة ذلك ؛ فاللون عنده ليس كما هو عند بول كلى — مثلاً — حين قال « إننى مصور ، أنا واللون شىء واحد » ، ولا كما هو عند سيزان عندما قال : « عندما يتوافر للون ثراؤه يحصل الشكل على اكتماله »[٢٣] ، وإنما هو عنصر من عناصر أسرة العمل الفنى ، يؤدى وظيفته فى إحداث التناغم والقضاء على أى نشوز ؛ فهو يرى أن الخط يواكب المساحة ، والمساحة تواكب اللون ، واللون يواكب اللوحة كلها ، فى علاقة جدلية تؤدى إلى إحداث المتعة الجمالية ؛ فالوجدان الإستطيقى أو الجمالى — كما تقول أميرة مطر — ينبغى أن يستمد من الصورة المعبرة أى من علاقة الألوان والخطوط وصياغتها[٢٤] (انظر اللوحة رقم ٧) .

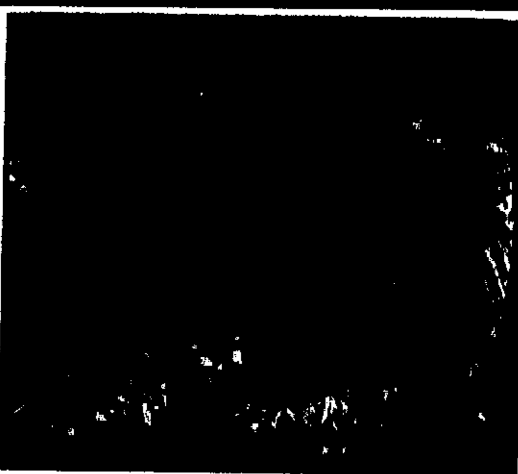
ولن يفوتنا أن نتحدث عن قيمة مهمة حققها فناننا الكبير فى مجموعة لوحات « هو » ، هى القيمة اللمسية . ويمكن أن نستعير وصف الناقد المعاصر برنارد برنسون لها حين قال : إن القيم اللمسية تحفز الخيال إلى أن يحس بكتلة الأعمال الفنية ، ويقدر ثقلها ، ويدرك قدرتها على المقاومة ، ويقدر بعدها عنا ، وتشجعنا — بالخيال دائماً — على أن نلمسها عن كثب ، أو نمسك بها ، أو نعانقها ، أو ندور حولها[٢٥] . وهذا نفسه هو ما نشعر به أمام لوحات « هو » (انظر اللوحة رقم ٨) .

ويمكننا أن ننتقل إلى النوعية الثانية من القيم فنقول إنه لا تكتمل للعناصر المادية التى حللناها متعتها الجمالية إلا بفهم الأشكال أو التراكيب أو التكوينات — التى نسجتها عبقرية فناننا — بحيث لا يعود فى استطاعة المشاهد التمييز بينها كل على حدة فى خبرته ؛ ومن ثم تكون قوة العمل الفنى الجمالية قد بلغت أكثر درجاتها اكتمالاً وإرضاء ؛ فكل القيم المادية السابقة يحتويها شكل من أشكال « هو » . وكان لكل شكل من الأشكال وظائفه الجمالية ؛ فكثير من الأشكال يوضح رؤية خاصة بذاتها من حيث التكنيك والدلالة التعبيرية ؛ وذلك لأن فناننا كان ينظم اللغة التشكيلية بأسلوبه الخاص ، حيث يمزجها باللغة الموسيقية ، فيضاعف من سحر الأشكال وحيويتها ، ويقوى من ارتباطاتها الانفعالية . كذلك كان الشكل يتسم أحياناً فى بعض اللوحات بالتعقيد ، بمعنى أن فناننا كان يستخدم أساليب متنوعة فى بناءات هندسية مختلفة لأشكال متنوعة لـ « هو » ، إلا أنه فى النهاية يوحد بين القيم المختلفة — ماديًّا وكيفيًّا — فيضفى الطابع الكلى والاكتمال الذاتى على كل لوحة على حدة ، حيث تكشف عن دلالتها التعبيرية الخاصة بها .

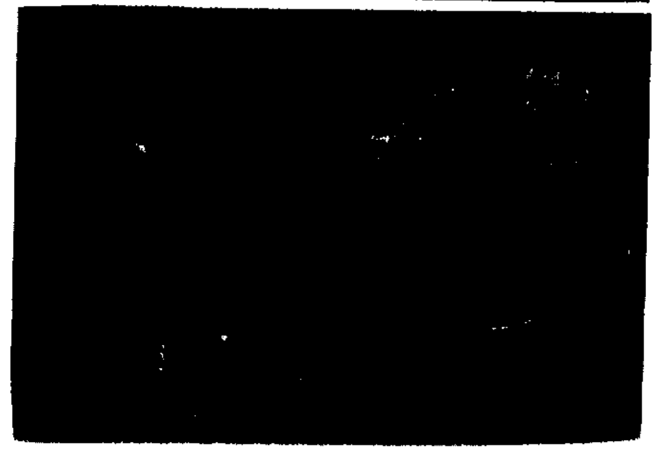
والواقع أن الأشكال المختلفة لـ « هو » أشكال مكتملة ، تنبىء عن معرفة ، وتمكن من معالجة كل عنصر من عناصر العمل الفنى وكيفية تفاعله مع سابقه ولاحقه ، من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر ؛ وهو ما يؤكده « رسكن » بقوله : « إن التكوين يعنى وضع أشياء عدة معاً ، بحيث تكون فى النهاية شيئاً واحداً »[٢٦] (انظر اللوحة رقم ٩) .

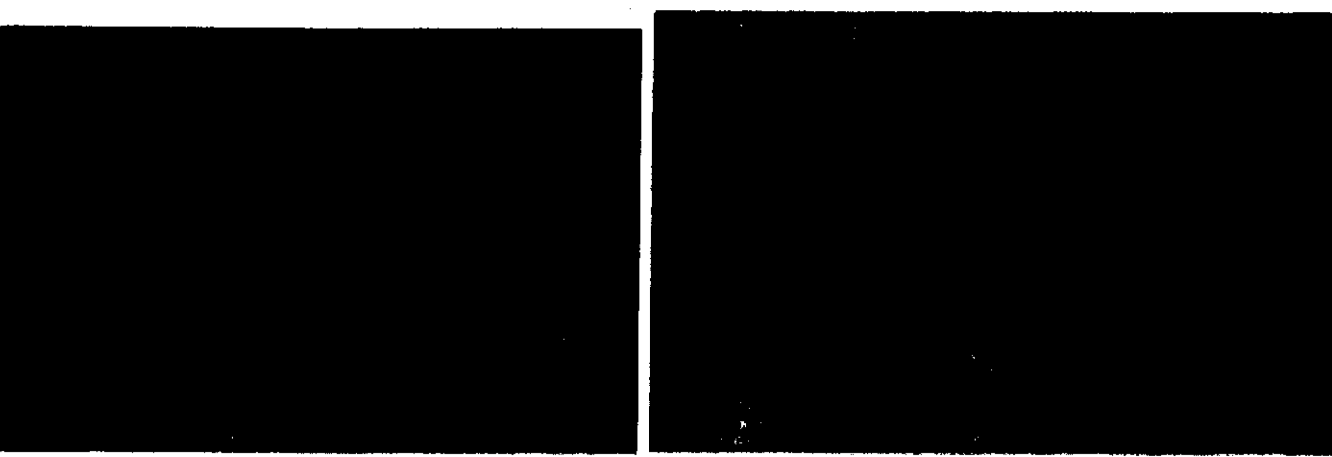
وعلى نهج أسلوب التفاعل هذا تتمثل بعض تشكيلات « هو » بطريقة الإشعاع المركزى ، كأن الخطوط تنطلق منها ، وترجع إلى المركز الذى يمثل الأول والآخر ، المبدىء والمعيد ؛ ومن ثم تتكشف

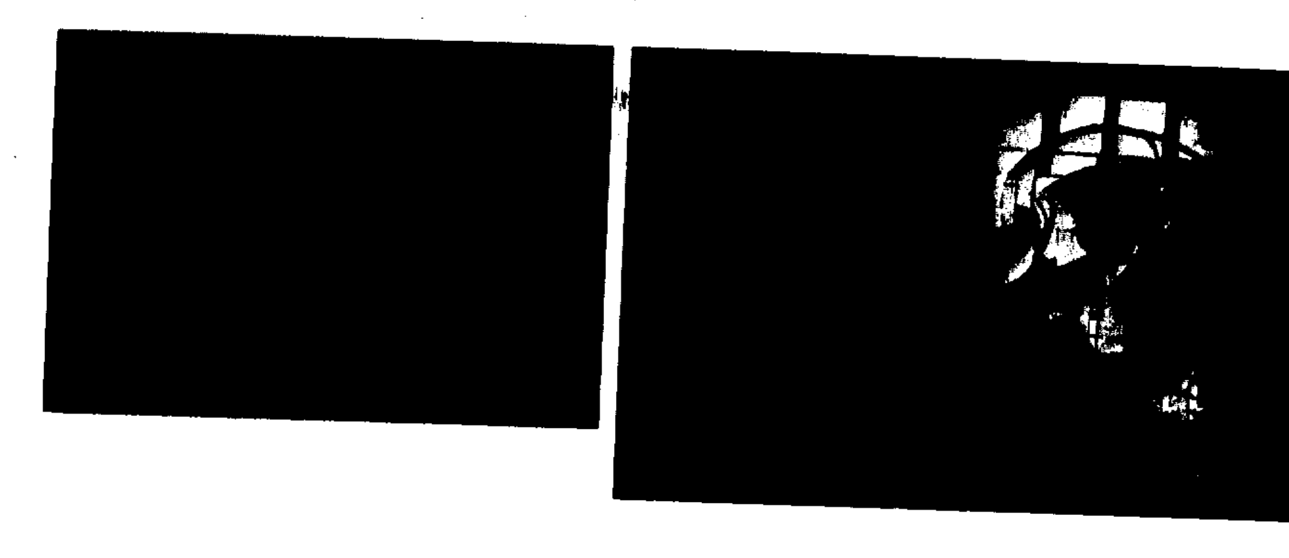


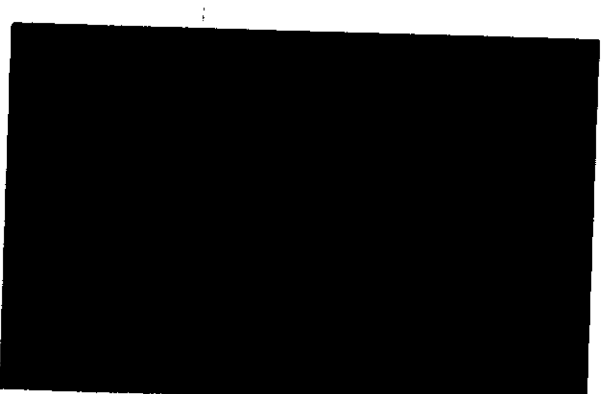


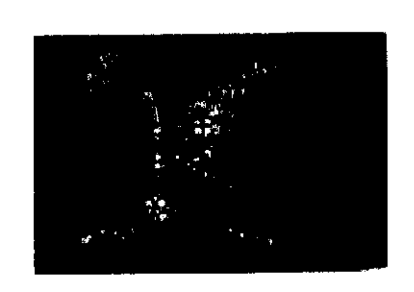
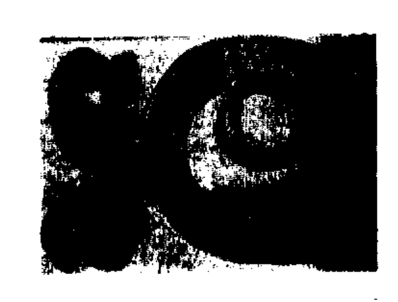




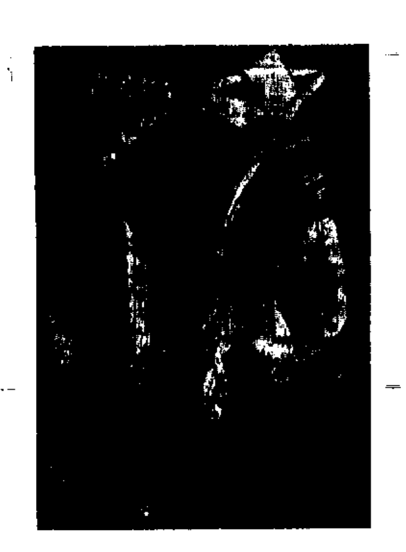
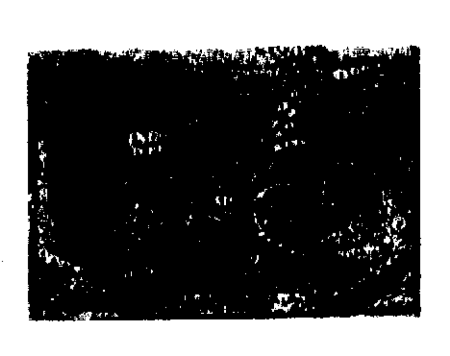
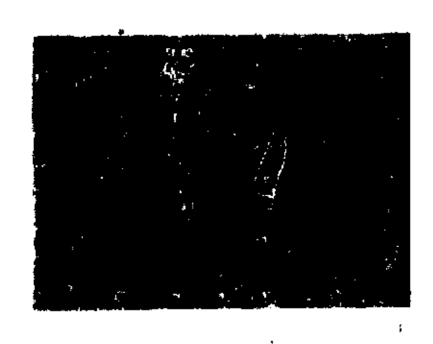


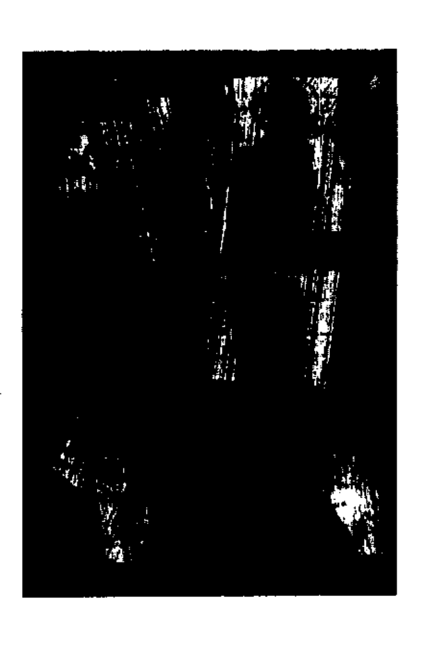









لنا عن كيفية الشكل الحركى أو الدينامى للوحات . وهذا ما عبّر عنه بدر الدين أبو غازى بأن قدرة فناننا الكبير على الأداء ، وامتلاك أسرار الأشكال ، تسوقه إلى مغامرة تجريدية جديدة ، تتميز بالشحنة الانفعالية والحيوية والتوتر ، فتبدو اللوحة فى حركة دائرية حية ، أو فى موجات صاعدة متدفقة ، وكأن الفنان يستخدم رؤيته التشكيلية وملكة السمع الموسيقية عنده ليضيف إلى استاتيكية اللوحة ديناميكية الموسيقى[٢٧] (انظر اللوحة رقم ١٠) .

ومما لا شك فيه أن الثقافة السيكولوجية العميقة لفناننا لعبت دورها ؛ إذ استطاع أن يشيع فى الأشكال المتنوعة لـ « هو » نغمة وجدانية ، تتسرب داخلنا لنقترب من ذلك الشىء السرى فينا ، الذى يكمن تحت كل العواطف الجزئية والمطلقة لحياتنا الفعلية ، فمهدت لنا كشف الطريق الذى نجاوز به زماننا المحدود . فتنطلق روحنا الشفيفة إلى الكون ، تردد ترانيم التوحيد والتنزيه : الله لا إله إلا هو ، الله ليس كمثله شىء (انظر اللوحة رقم ١١) .

ولقد استخدم فناننا أساليب متنوعة لإبراز دينامية التكوينات ؛ منها : أسلوب التكرار مع التنوع ؛ فكان يستخدم الدرجة اللونية فى مواضع متعددة ؛ مع تغير طفيف فى نغمتها اللونية ، على نحو يؤكد ذلك الحس الموسيقى للون والحركة ؛ ومنها كذلك خاصية التطور الواضحة ؛ فكل جزء سابق يتحكم فى اللاحق ، ويخلق الجميع المعنى الكلى ؛ وهو ما أكده أرنهيم حين رأى أن ديناميات التكوين سوف تكون ناجحة فقط ، عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة منطقيًا مع الحركة الكلية للتكوين ؛ فالعمل الفنى يكون منتظماً حول موضوع دينامى سائد ، ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكلى للعمل[٢٨] (انظر اللوحة رقم ١٢) .

والحقيقة أن سمة التفاعل قد امتدت بين عناصر العمل الفنى من خلال كل شكل من أشكال « هو » ، إلى أن أصبح كل شكل منها مشحوناً بإثارة تخيلية ، وموحياً بأكثر مما يصوره صراحة . وهو يكتسب عمقاً بما يشير إليه من فكرة جوهرية للبشر جميعاً ؛ ومن ثم فإنه يحدث أصداءه الانفعالية الخاصة فى جوانب خبرة المتلقى الجمالية . وهذا ما يكشف كذلك عن قيمة مهمة من القيم الكيفية ، هى شعور المتلقى بالطاقة الإيجابية للعمل الفنى ومدى نفاذها . (انظر اللوحة رقم ١٣) .

ومن هنا تؤدى القدرة التعبيرية لكل شكل من أشكال العمل وظيفتها فى إحداث تجربة من نوع معين لدى المتلقى ، تختلف بحسب حساسيته وثقافته وتكوينه ؛ فكلما استطاع المتلقى أن ينتبه بدقة إلى التنظيم الشكلى للمادة والموضوع ، استطاع كذلك أن يتحقق من القدرة التعبيرية التى لا تحيا إلا فى الخط واللون والظل والضوء ، وفيما يتم حدوثه من قيم نغمية وغيرها ، بفضل قدرة الفنان على إقامة التفاعل بين كل هذه العناصر .

وفى ضوء ذلك نستطيع القول إن لكل شكل من أشكال « هو » توجيهاً خاصاً للمتلقى ؛ بمعنى أن كل شكل يرتب عناصر العمل على نحو معين من شأنه أن يبرز قيمة حسية وتعبيرية خاصة به ، إلى الحد الذى يمكننا من أن نقول باتحاد الشكل بالمضمون ، أو من أن نستخدم التعبير الذى أطلقه الرسام بان شان Ben shen على كتابه : « شكل المضمون The content Shape »[٢٩] ؛ فلقد كانت كل لوحة من لوحات « هو » تمثل – حقاً – شكل مضمونها السيكولوجى والفلسفى والفنى والوجدانى والصوفى ، على نحو يمنحنا الإحساس بالتلقائية Spontaneity ، والحيوية Vitality (انظر اللوحة رقم ١٤) .

وعلى الرغم من أن الفن التجريدى لا علاقة له بالرمز من حيث كونه يتعامل أساساً مع القيم التشكيلية ، فإن طبيعة الموضوع الذى يعالجه فناننا بهذا الكم الهائل من اللوحات يسمح بالقول إن هناك دلالات تعبيرية لكل تركيب شكلى لـ « هو » ؛ أى أن هناك قيمة كامنة لكل شكل تحدث خبرة جمالية من نوع خاص ، كما تجسد مدى الابتكار والخلق الذى استطاع أن يحققه الفنان فى تصوير خبرة التصوف بواسطة لغة الفن التشكيلى البليغة . وليس هذا ببعيد عما عبر عنه فيلسوفنا الكبير محيى الدين بن عربى فى كتابه الشهير « الفتوحات المكية » عن طريق الرمز قائلاً :

الدائرة مطلقة
مرتبطة بالنقطة
ليست مرتبطة بدائرة
ونقطة الدائرة ، مرتبطة بالدائرة[٣٠] **انظر اللوحة رقم ١٥) .**

الجانب التطبيقى للمنهج :

ولعلنا نستطيع الآن أن ننتقل إلى الجانب الآخر للمنهج وهو الجانب التطبيقى ، الذى قد يكشف لنا كيف استطاع فناننا الكبير أن يعبر عن طريق اللوحات التشكيلية المختلفة لـ « هو » عن رحلة المعاناة الوجدانية والتأملية ؛ بمعنى أن هذا الجانب من المنهج إنما يكشف البعد الذاتى لفناننا ؛ فقد استطاع أن يصور – فى هذه المرحلة من نضجه الفنى – رحلته الذاتية مع فكرة المطلق تصويراً رائعاً ، كأنه يروى قصة أو يعرض مسرحية ، فاللوحات مشاهد متتابعة ، تجسد لنا بداية الأزمة ، وتعقدها ، وحلها ، فى خط متصل من البدء حتى الذروة . وهذا الخط كشفت عنه خلفيات اللوحات ؛ فقد تنوعت من حيث اللون ؛ فمنها ما كان أسود ؛ وفى لوحات أخرى رصعت الخلفية السوداء بنثار فضى ؛ كما اتخذت بعض الخلفيات شكل تموجات توحى بذبذبات شفرة سرية يحكمها قانون كونى خاص ، مستغلق على كل من لا تستطيع روحه أن تجاوز عالمه المحسوس .

ولو أردنا الحديث عن دلالات علاقة الخلفية بالتكوينات الموزعة أمامها لوجدنا أن الأمر يسير انطلاقاً من محورين :

١ — الأول تكون الخلفية فيه ذات أثر فى تجليات تكوينية

معينة ، تُظهر بألوانها المضيئة معنى المخرج والانعتاق . وهذا يتضح بشكل جلى فى الحالات التى تكون فيها الخلفية معتمة والتكوينات متلألئة ومشعة .

٢ — أما المحور الثانى ففيه تكون العلاقة بين لون الخلفية وألوان التكوينات بمثابة أثر الحضور الإلهى فى الجو النفسى للشخصية ؛ فنلاحظ أن ألوان الخلفية تتميز بالصفاء والتجانس ، أو على الأقل بالحركة المتدرجة نحو التفتح والاستضاءة .

وبذلك يمكن القول إن مجموعة اللوحات التى يتجلى فيها « هو » على أرضية معتمة سوداء ، دائماً ما تكون تمثيلاً لعلاقة التجلى الإلهى الذاتية أو الباطنية فى إطار أزمة أو حيرة يعانى فيها صاحب الخبرة فى علاقته العامة بالحقيقة أو الوجود الإلهى .

وعلى الرغم من أن لوحات كل فنان ــ حتى ولو كان يضمنها موضوعاً واحداً ــ تمثل فى لحظة الإبداع أعمالاً مستقلة ، فإنها قد تتراءى فى التحليل الأخير خطا متواصلاً لرحلة واحدة مع الموضوع نفسه ، أو ربما يمكن القول بأنها ترسم منهجاً مخططاً فى رحلة الانتقال من الأزمة إلى الحل ، على نحو تسلم فيه كل لحظة إبداعية إلى إبداع جديد .

وإذا حاولنا الآن الانتقال من التنظير إلى التطبيق على مجموعة الصور أو اللوحات ذات الأرضية المعتمة لوجدنا بين أيدينا خمس لوحات يمكن ترتيبها تتابعياً على نحو يكشف عن منهج باطنى وجدانى ، سارت على إيقاعه رحلة العلاقة مع الموضوع الإلهى ، بحيث تكون نقطة البدء فى هذه الرحلة ممثلة لحالة من التجاهل أو التهرب من مواجهة هذا الموضوع الإلهى ، وإن كان هذا التهرب لا يخلو من وجل تتجمع عناصره فى فكرة مؤداها استحالة تحقق هذا التجاهل على المستوى الأنطولوجى أو الوجودى العام ؛ فلاتزال هناك محاذير الرقابة (العين المتكررة مرتين) ، والخشية من غضب المصادرة على إنكار وجود قد يكون موجوداً ؛ هذا مع الشعور بأن ثمة رباطاً جاذباً يشد الكائن إلى مجهول مأهول بمعانى الالتزام والمسئولية والتعالى الآمر . كل هذا يتجلى تكوينياً من « هاء » يسودها اضطراب ولا تحدد ، وتتعقد الخطوط فيها تعقد الجبهة المنذرة المتوعدة ، وتتصل فيها عنق حرف « الواو » برباط رفيع يشبه حبل الوريد ، فى ظل وضع عينين موضع الصدارة ، دلالة على أن ما أريد أن أتجاهل وجوده بحجة أننى لا أراه ، تشدنى إليه حجة أنه يرانى . وتبقى هذه الصلة دقيقة تتحرك وئيداً ولكن بصورة مؤكدة ، يوضحها ما فى الخط من تصعيد وتسام نحو الله أو المطلق ، لمحاولة إعادة التوازن الذى يعود فيظهر فى التكوين الشكلى العام (انظر اللوحة رقم ١٦) .

ونتيجة لهذا يستدعى هذا الموقف موقفاً آخر ، أو تسلم معطيات هذا الموقف إلى ضرورة النظر فى خطوة تالية . فالموقف يتمثل فى فكرة واحدة مؤداها الرغبة فى تجاهل ذلك المجهول الذى تشدنى إليه عناصر ربط كثيرة . والمخرج من هذه الحيرة لا يكون إلا إبستمولوجيا ، حيث توضع فيه المشكلة وضعاً معرفياً ، محققة

بذلك أولى خطوات الاتصال بين ذات كانت تريد أن تُغفل ، وموضوع لا يمكن أن يغفل ، فيجيء التكوين التشكيلى لهذه الوضعية على نحو يصور :

خلو محجر العين من العين نفسها ، كناية عن أحد أمرين ؛ فإما التسليم الضمنى بإسقاط المنهج الحسى فى تلك الرحلة المعرفية ، والاستعاضة عن ذلك باستلهامات سديمية أثيرية ، تدخل إلى الذات كبخار غائم لتتكاثف فى داخلها ، معلنة عن نفسها بعد ذلك فى صورة موجة عارمة من الضياء تنبع من الداخل وتشير إلى الأعلى ــ وهو ما أكده تحول الخط مع امتداده إلى مجرد أثير لونى . أما الاحتمال الثانى لغياب العين عن محجرها ، فقد يكون ذلك للدلالة على غياب القدرة على الرؤية الواضحة لمنهج مباشر . وعلى أى من الفرضين ستبقى دلالة واحدة وموحدة ، هى أن الرحلة فى إتجاه الموضوع الإلهى تبدأ باطنية محايثة ، وتنتهى ترنسنتدالية متعالية (انظر اللوحة رقم ١٧) .

وجرياً مع المنطق الباطنى للتعامل المعرفى تأتى الخطوة التالية متمثلة على نحو تلخصه فكرة دينية كانت تمثل حصيلة خبرة المعاناة لدى كثير من الصوفية على اختلاف عقائدهم الدينية . وهذه الفكرة تقول إنه لا يُعرف الله إلا بعون من الله . ولذلك أتت اللوحة المعبرة عن ذلك المعنى فى صورة يتحرك فيها تعقُّد خطوط الهاء بانسيابية صاعدة إلى نهاية حرف الواو ، على نحو يفيد فى تقوسه العام والمنفرج ــ فى وقت واحد ــ معانى الحدب الهادىء والعون المساعد ، وكأن الواو فى نهايتها « علب » يلقى فيمين المتشبث الراغب فى النجاة . فإذا ما كان الله سبحانه وتعالى هو الموضوع والوسيلة فى آن واحد ، فإن ذلك إنما يلخص المنهج كله فى كلمة واحدة ، هى أن الله هو المرتكز ، وهو اليقين الأول « بلغة ديكارت » (انظر اللوحة رقم ١٨) .

ومن ثم لم يكن من الغريب أن تأتى اللوحة فى هذا الصدد تكوينياً على صورة تصب الخطوط بتعرجاتها المختلفة من الهاء إلى الواو فى تشكيل صارم جازم لقدم راسخة ثابتة ، وكأنها ــ برسوخها وثباتها ــ تعلن بأن نقطة البدء فى سبيل معرفة الله إنما تبدأ يقينا من الله نفسه ؛ كما أنه من الممكن أن يكون فى هذا التشكيل لمعنى التجلى الإلهى فى الذات البشرية ما يفيد القول بأن مرتكز كل الحقائق إنما يكون من « هو » ؛ فهو حقيقة الحقائق ، ومسوغ اليقين فيها (انظر اللوحة رقم ١٩) .

وهكذا تكون هذه اللوحات الأربع المعتمة الأرضية ، سيرة متكاملة لقضية واحدة هى « البحث عن معرفة الوجود الإلهى » . وهى وإن كانت قد بدأت بتجاهل متردد غير واثق ، فإنها انتهت إلى رسوخ فى المعتقد كرسوخ القدم على الأرض الثابتة ، معلنة ثبات ذلك الوجود الإلهى ، وثبات كل الحقائق بثبوته ، وكأن هذه اللوحات الأربع هى قول بالخط واللون والفراغات والظلال والأضواء ، تجسد فى تشكيلات توضح رحلة من الشك إلى اليقين .

غير أنه من الضرورى أن نلتفت فى لوحات « هو » إلى أن

الأرضية المعتمة لا ترد دائماً معبرة عن أزمة نفسية أو تيه وحَيرة ؛ لأن هذه القاعدة استثناءها الذى تمثله بعض اللوحات التى انتشر فيها التكوين التشكيلى لـ «هو» على صورة «نثار» يرصع أرضية خف إعتامها بهذا النثار ، فليس ها هنا أزمة ولكن ثمة «صفحة» أو «أديم» عام ، يشهد بأن للفظ «هو» — حين يتجلى — بهاءه وجماله ، فى ترصيع عام يحوى — فى وقت واحد — شمول الوجود وبهاءه . وقد جاءت اللوحة معبرة عن هاتين الصفتين «الشمول والبهاء» على نحو يتناسب فى إطلاقه مع نسبته إلى الله ، فاختفت الحدود وانعدمت الفراغات ، بحيث يمكن للناظر إلى هذه اللوحة أن يشعر بزخم الوجود الإلهى محيطاً به من كل الأقطار (انظر اللوحة رقم ٢٠) . ومما ساعد على تحقق هذه الفعالية الجمالية الكاملة للعمل فعالية كل عنصر من العناصر المادية (أو المفردات الأولى) مع الآخر فى علاقاتها التبادلية .

ولعل هذا ينقلنا تلقائياً إلى دلالة التوجه نحو الموضوع الإلهى ، وإلى دلالة الحضور الذاتى للوجود الإلهى كذلك . وفى ظل هذا الموقف الجديد تبدأ أرضية اللوحات فى الاتجاه نحو التفتح والنصوع واستخدام الألوان المتفائلة والمضيئة ، كما تأخذ خطوط التشكيل الخاصة لـ «هو» فى التحدد ، على نحو يفوق ما كان عليه حالها حين كانت أرضية التشكيل قاتمة سوداء ، وينتج معه تآلف حركى محسوب ، يتضح فى توزيعات الفراغ ونسب المساحات التى يقابلها الزمن فى الموسيقى .

إن إحدى هذه اللوحات (رقم ٢١) توحى بأنه فى ظل الاعتراف الباطن بالمراقبة الإلهية (وقد دلت عليها عين تحتل عقدة الواو) تكون بداية الصلة خضوعاً وعبادة . وقد دل على هذا المعنى الاتجاه التكوينى العام للخطوط إذا ما نظرنا إليها من مؤخر الهاء إلى ارتكاز الواو ؛ فهذا التشكيل يخيل لك هيئة عبادية عامة ، بما فيها من الانحناء والسجود وانخفاض الهامات . غير أنه عندما تتحول العبادة إلى صلة ثابتة مستقرة فى وعى المرء ينتج عنها .

أن تتحول لفكرة الرقابة ، التى دُل عليها (بعين واحدة فى اللوحة السابقة) إلى معنى شمول العناية والرعاية ، والاعتداد . وقد تمت الدلالة على ذلك بترصيع عام للخطوط التشكيلية فى «هو» بكثير من العيون والحدقات بحيث تعكس المعنى الدينى البسيط الذى قرره بعض المتكلمين بقوله إنه تعالى «بصر كله» . غير أن من بين هذه العيون الكثيرة تلفت انتباهنا عين جاء موضعها فى نهاية التشكيل الخطى لحرف الواو ؛ وهو التشكيل الذى يوحى بالرسوخ والاستقرار ، وكأن الجمع هنا بين العين والقدم يدل على دوام الرعاية أو ثبات العناية . ويبدو أن العلاقة على هذا النحو تورث فى الشعور إحساساً بالاقتراب ، دل عليه ذلك الخط المنحنى إلى أعلى فى نهاية حرف «الواو» .

وفى (اللوحة رقم ٢٢) كذلك يؤكد اختيار فناننا للون الذهبى معنى الإشراق ، على صفحة يتزاوج فيها اللون الأسود والنثار الفضى ، فيحدث ما يحدث فى السيمفونية عندما تصمت أصوات آلات الأوركسترا ، تاركة لآلة البيانو أو الكمان الانفراد بالتعبير . وفى (اللوحة رقم ٢٣) يزيد من الشعور بالحس الموسيقى تمكن فناننا من المزاوجة بين ألوان متنافرة فى الواقع ، مثل «الأخضر — البنفسجى — البرتقالى» ؛ وذلك إنما يعود إلى خبرته بأن الموسيقى ما هى إلا ضوضاء منتظمة أو متناغمة بفضل مقدرة الموسيقار . هذه القاعدة البسيطة يطبقها كثيراً صلاح طاهر فى لوحاته ، فيزاوج بين ألوان متنافرة بعد أن يخضعها لسلم الموسيقى اللونى — الذى يتميز به — على نحو يؤدى إلى إحداث المتعة الجمالية الكاملة .

وتأتى الصورة أو اللوحة التالية لتؤكد المعانى السابقة ولتزيد عليها معنى جديداً ، مؤداه أن شمول الرعاية والعناية ناشىء أساساً عن استيعاب كلى شامل للنشاط والوجود بالسمع والبصر . إنه إدراك بأنه تعالى لا يعزب عن علمه شىء فى الأرض ولا فى السماء ، سواء أكان موضوع الإدراك سمعياً أم بصرياً . ولذا اتخذت اللوحة (رقم ٢٤) هذا الشكل الرائع والفريد ، حيث جسد لنا فناننا حرف «الهاء» على هيئة الأذن ، والواو على هيئة «العين» ، ويبينهما رباط رفيع ولكنه كحبل الوريد ، على خلفية من التموجات والذبذبات كأنها شفرة كونية سرية يراها الفنان وينصت إليها . وهذا قد يعود إلى أن ثقافتنا عن الموضوع الإلهى مستمدة من المصادر الدينية التى تولت عرض «الموضوع الإلهى» من زوايا معينة . ومن هذه الزوايا الصفات الخاصة بالحواس ، مع وضع قرائن دالة على إطلاق هذه الحواس وتعميمها . ولذلك فإنها فى اللوحة دالة على مطلق النشاط وليس على جزئية العضو ؛ فهى تتحدث فى حالة الأذن عن سمع مطلق ، وفى حالة العين عن شمول النظر والإحاطة . ولعل اختيار هاتين الحاستين يعود إلى أساسين : أحدهما خاص والآخر عام .

١ — الأساس الخاص يتعلق بالفنان ؛ لأن وظيفة هاتين الأداتين جمالية أساساً قبل أن تكون معرفية .

٢ — الأساس العام يتعلق به كذلك ولكن بوصفه إنساناً ؛ وذلك لأن علاقتنا بالموضوع الإلهى علاقة مراقبة وانتظار ، تستلزم حاستى السمع والبصر .

وهذا ما يخلق جواً من الصفاء والاطمئنان فى النفس ، يترتب عليه قدر من وضوح المعنى الإلهى فى الذات البشرية ؛ وهو الأمر الذى تدل عليه (اللوحة رقم ٢٨) ، حيث نجد أن التكوينات التى تتخذها الخطوط المكونة لـ «هو» تأتى — هذه المرة — واضحة بدرجة لم نلحظها فى التكوينات السابقة ، وكأنها تعبر عن إقرار بسيط للمعنى ، وشهود صريح وصاف للموضوع ، دل عليه قوة الخط وتركيزه ، واختيار مجموعة من الألوان بعينها لإيحاءاتها المختلفة .

ومع هذا الصفاء والوضوح فى العلاقة يدخل الوعى إلى مرحلة

جديدة يمكن أن نسميها باسم « جدلية العلاقة » ، وهى جدليةُ الأساس فيها تلك الحركة الدينامية التى تشهدك على حركية العلاقة وأبعادها التبادلية فى ظل جو من المباشرة والشعور الباطن بالإستضاءة ، يتضح فى تكثيف اللون الأبيض أو من خلال عملية التشبع Intensity للون ، فكلما كان اللون أقوى وأشد نصوعاً وإشعاعاً كان ذلك دليلاً على شدته وكثافته ، وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنه كثيف (أى لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك)(٣٠) .

والناظر إلى (اللوحة رقم ٢٥) يجد أن التشكيل أو التكوين قد اتخذ نمط الخطوط المستقيمة الملتحمة مع نهوض عام فى البناء ، بالإضافة إلى غلبة الضياء على هذه الخطوط ، بما يوحى بجو الاستنارة أو الإشراق ، الذى أكدته أيضاً تلك التكوينات العقدية التى رصعت بها الخطوط وكأنها مصابيح منيرة أو أقمار مضيئة ، تكتنف اللوحة من أفقها الأعلى ، وتدور معها أينما دارت . وليس ثمة انفصال بين الخطوط على امتدادها ، ناهيك عن الدلالة العامة لذلك اللون الزيتونى القاتم ، الذى يقدم خلفية للوحة توحى بمشاعر الثراء والإيناع بشكل عام . ويبدو أن هذه العلاقة التبادلية تفجر فى باطن الوعى الإنسانى مزيجاً من إحساسين متداخلين :

(أ) إحساس بالسمو ، أو إن شئت قلت بالتسامى ، عبر عنه ذلك « اللون الأزرق الخفيف » الذى يوحى بسماوية العلاقة وسموها .

(ب) إحساس بالامتلاء ، عبرت عنه تلك التكوينات الموحية الداخلية ، التى تكتنف الشكل العام من التكوين من الداخل . وقد جاءت هذه التكوينات الداخلية على صورة توحى بنبضات حياة ، أو موجات حية . ثم إن اتجاهها إلى أعلى يشير إلى إنبثاقها من الداخل . كذلك يسود التكوينَ العام لتشكيل « هو » فى هذه اللوحة تكويناتٌ نابعة من القلب ، بما يعنى أن الوجود والشعور به محله القلب ، أو مركز النبض فى الكيان . وها هنا يمكن القول بأن الوجدان تحول إلى وجد (بلغة هيدجر) ، أو أن الإدراك قد تحول إلى معايشة . وتأتى (اللوحة رقم ٢٦) فتعلن عن النتيجة المعرفية لهذا الوجد أو لتلك المعايشة فى تقرير دينى مباشر وبسيط هو المعرفة بالتميز « ليس كمثله شىء » . وقد دعم الفنان هذا المعنى بتصميمه لهذه اللوحة ، فعمد إلى الخطوط شديدة التداخل ، التى لا يمكن تحديد أطراف البداية والنهاية فيها ، مع تحرك هذه الخطوط حركة شاملة للأدنى والأعلى ، فى تكوين يتعذر معه الوقوع على شبه أو تشخيص بمشخص ، لتنتفى المماثلة ويتأكد التفرد ، مع حسن اختيار للون الأزرق الملكى ، لأنها بحق لوحة التتويج للتجربة الباطنية والشعورية للفنان .

ولعلنا أخيراً نقول إن فناننا الكبير استطاع أن يقدم عملاً إبداعياً مبتكراً ، بل حدثا فنياً ، لنا أن نفخر ؛ به فهو يحمل كل عناصر الجدة والأصالة والابتكار ، من حيث تحقيقه للقيم الجمالية والتعبيرية تحقيقاً متميزاً ، يدل دلالة مباشرة على رؤية فنية هى كالبصمة بين الرؤى الأخرى ، لها شخصيتها ولها تفردها . ومن ناحية أخرى أكد فناننا بعمله هذا وعيه برسالته فى اللحظة التاريخية التى تعيشها حضارته ، فقدم لنا بلغة الفن التشكيل حلاً لأزمة إنسان القرن العشرين ، الذى يعانى ألواناً من الاغتراب ، والتمزق ، والصراع ، وغياب الأهداف ، ومن ثم ضياع القيم المطلقة . لقد دله على طريق يستطيع من خلاله أن يستجمع قواه المشتتة ، وأن يستعيد ـ عن طريق الخط واللون والظل والنور ـ قول هيدجر إن الإنسان قد فقد ذاته واغترب فى جريه وراء الأشياء ، ونسى أن جوهره هو رسالة التجميع ؛ فهناك رابطة وجودية عامة تربط بين البشر ، وتجعل مصيرهم مصيراً واحداً(٣١) ، هو السعى إلى اللا متناهى أو اللا محدود ، سواء داخل الإنسان أو خارجه ، كيما يتحرر الإنسان من آلهة العصر المزيفة « السلطة ، المال ، القوة العسكرية . إن « هو » يعنى فى شطره الأول « لا إله » ، ثم يأتى بعد ذلك فعل الإيجاب ووضع مبدأ واحد يتساوى أمامه الجميع فى شطره الثانى « إلا الله »(٣٢) ، فتهدأ عندئذ النفوس ، ويتم التفاعل والتكامل بين قدرات الأفراد لتحقيق الوحدة فى مواجهة التجزئة ، وتحقيق الهوية فى مواجهة التغريب ، وتحقيق التقدم فى مواجهة التخلف ، ومن ثم يكون القضاء على أشكال السلبية واللامبالاة ، التى يعانى منها المجتمع . إن « هو » ليس قضية المعبود المتعالى ، الذى ينتظر الشعائر تقدم إليه فحسب ، بل هو قضية « الأرض » أرض الله الواسعة التى أورثها الإنسان ، والتى قبل الإنسان حمل أمانة الحفاظ عليها ، وكشف إمكاناتها اللا محدودة بالبحث الجاد (« علم الإنسان ما لم يعلم ») ، أو ـ بتعبير آخر ـ بأشكال الإبداع العلمية والفنية .

الهوامش

(١) جريدة الأهرام : تفاعل الإنسانية مع الفرد بقلم صلاح طاهر فى ٢ / ٣ / ١٩٧٦ .

(٢) وفاء محمد إبراهيم : مفهوم النفس الجميلة ــ رسالة ماجستير ــ غير منشورة ، ص ١٧٠ ، فى فلسفة فريد ريش شيلر .

(٣) صلاح طاهر : تفاعل الإنسانية مع الفرد . جريدة الأهرام فى ٢ / ٣ / ١٩٧٦ .

(٤) انظر زكريا إبراهيم ــ مشكلة الفن ــ ص ٣٢ .

(٥) بدر الدين أبو غازى : صلاح طاهر وعالم إبداعه ــ مجلة إبداع ــ ص ١٢٧ ، عدد أغسطس ١٩٨٣ .

(٦) سورة مريم (آية ٥٧) انظر : بحثاً قدمه المستشار محمد سعيد المشهاوى عن هذه الفكرة ،وأيضاً سيد كريم : كتاب المرق بين عقيدة التوحيد والكتب السماوية . الهلال ١٩٨٧ .

(٧) صلاح طاهر : «لعبة المدف» . جريدة الأهرام ، فى ٢٢ / ٨ / ١٩٧٥ .

(٨) جون ديوى : الفن خبرة ــ ترجمة : زكريا إبراهيم ــ دار النهضة العربية ــ ص ١٢١ .

(٩) وفاء محمد إبراهيم ــ الخبرة الجمالية بين برنارد بوزانكيت وجون ديوى ــ رسالة دكتوراة غير منشورة ص ١٥٥ .

(١٠) صلاح طاهر : «وحدة الأشياء» . جريدة الأهرام ، فى ١٨ / ٥ / ١٩٧٦ .

(١١) كارل اشنيزر : المستقبل للقيم الجمالية ــ ترجمة : فؤاد زكريا ، ديوجون ١٩٧٨ .

(١٢) سورة النور ــ (آية ٣٧) .

(١٣) انظر : د. حسن حنفى : موقفنا الحضارى ــ بحث فى كتاب الفلسفة فى الوطن العربى المعاصر ــ المؤتمر الفلسفى العربى الأول الذى نظمته الجامعة الأردنية ــ ص ٢٢ .

(١٤) جون ديوى ــ الفن خبرة ــ ص ٩٦ .

(١٥) Milven Rader: Art and Human Values. Printical- Hall, New Jersey 1976, p.30 .

(١٦) R. W. Hepburn: Tertiary Qaulities and their Identification, in Contemporary Aesthetics, p. 303 .

(١٧) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ــ ترجمة : د. فؤاد زكريا ــ ص ٣٢١ .

(١٨) مجلة إبداع : «صلاح طاهر وعالم إبداعه» بقلم أ . بدر الدين أبو غازى ــ ص ١٢٨ .

(١٩) هربرت ريد ــ معنى الفن ــ ترجمة : سامى خشبة ــ ص ٦٥ .

(٢٠) مجلة إبداع : «صلاح طاهر وعالم إبداعه» بقلم أ. بدر الدين أبو غازى ، ص ١٢٨ .

(٢١) إروين إدمان : الفنون والإنسان ــ ترجمة : مصطفى حبيب ، ص ٦٢ .

(٢٢) الأهرام : «رؤيا صلاح طاهر» ــ مقال بقلم أ. أنيس منصور ١٨ / ١ / ١٩٦٥ .

(٢٣) د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير ــ ص ١٤١ .

(٢٤) د. أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ص ٣٧ .

(٢٥) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ــ ترجمة : د. فؤاد زكريا ــ ص ٣٣٤ .

(٢٦) د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير ــ ص ١٤٥ .

(٢٧) مجلة إبداع : «صلاح طاهر وعالم إبداعه» بقلم بدر الدين أبو غازى ص ١٢٨ .

(٢٨) شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير ص ١٤٦ .

(٢٩) Melvin Rader: Art and Human Values, Prentical Hall, New Jersey 1976, p. 31.

(٣٠) محى الدين بن عربى : الفتوحات المكية ــ المجلد الأول ــ فى النسخة غير المحققة .

(٣١) شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية فى فن التصوير ــ عالم المعرفة ــ ص ١٤٣ .

(٣٢) مارجورى جرين ــ هيدجر ــ ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ١٩٧٣ ــ ص ٢٤ .

(٣٣) حسن حنفى : موقفنا الحضارى ــ بحث من بحوث المؤتمر الفلسفى العربى الأول ، منشور فى كتاب الفلسفة فى الوطن العربى المعاصر ــ نشرته الجامعة الأردنية ١٩٨٦ ، ص ٣٩ .



الاختراع والإبـــداع

فى كتاب « العمـــدة »

عصــــام بهى

ليس ابن رشيق القيروانىّ (٣٩٠ — ٤٥٦ هـ) منقطعاً عن سياق النقد الأدبىّ العربىّ ، فى المشرق والمغرب ، سواء فى رؤيته لفن الشعر ، أو فى مصطلحاته التى صاغ من خلالها هذه الرؤية التى يقوم عليها كتابه « العمدة فى محاسن الشعر ونقده » ، بل إننا سنجد الرجل ـ فى كل صفحة من الكتاب تقريباً ـ يتداول آراء الكثير من النقاد والكتّاب المعروفين ، من ابن سلّام إلى الجاحظ والمبرد وابن وكيع والرُّمّانى وابن قتيبة والقاضى الجرجانى وقدامة . . وغيرهم .

فالكتاب ، وإن دلّ « على فضل الرجل ، وسعة اطلاعه ، وحسن تخريجه » ، فهو يدلّ ـ كذلك ـ على أنه « كان يتقيد برأى قدامى العلماء : لا يخرج عنهم ولا يرضى بنقدهم وإن ظهر له وجه النقد »[1] . وهى ـ على أية حال ـ سمة من سمات التأليف العربىّ ـ الإسلامىّ ، لم يخالفها ابن رشيق أدنى مخالفة ، إذ تعوّدنا منهم الاعتماد على « العلماء الموثوق بهم » للدخول إلى موضوع ، أو إثبات رأى ، أو تأكيد حجّة . ومن ثم فلن يكون غريباً أن نُرجع كلّ رأى ـ ما أمكن ذلك ـ إلى صاحبه (وهو كثيراً ما يصرّح بأسمائهم) ، ما كان ذلك ضرورياً . كما لن يكون غريباً أن ننسب إليه آراء الآخرين ـ أو ، بالأحرى ، أن نحاسبه عليها ـ مادام قد ارتضاها واستند إليها . ولن يكون غريباً ـ مرة ثالثة ـ أن نجد بعض الآراء له أو لغيره ، تبدو متناقضة أو مختلفة كثيراً أو قليلاً ، إذ يبدو أن اهتمامهم الأساسىّ ـ فى بعض الأحيان ـ هو أن يسوقوا أكبر قدر ممكن من الآراء والأخبار التى وقفوا عليها ولو كانت الصلة بين البعض والبعض الآخر بعيدة !

١ —

ولقد دفع إلى هذه الدراسة محاولة استكشاف المصطلحين اللذين يتصدران عنوانها : الاختراع والإبداع ، فقد خصّص ابن رشيق باباً فى كتابه (هو الخامس والثلاثون فى ترقيم المحقق) ، أطلق عليه اسم « باب المخترع والبديع » . وطبيعى أن يثير هذا العنوان ، وهذان المصطلحان ، حبّ الاستطلاع . فهما مصطلحان يبدوان عصريين جدًا ، وإن كنا نقصر أولهما على مجال العلم والصناعة ، ونستخدم ثانيهما ، وبكثرة ، فى مجال الأدب والفنّ ، فكان لابدّ من التساؤل عما إذا كان لهما ، ولو من بعيد ، صلة بمصطلحينا المحدثيْن : ما مفهومهما عنده ؟ وما صلتهما بغيرهما من المصطلحات فى الكتاب ؟ أو بالأحرى : ما صلتهما بالقضايا المثارة فى الكتاب حول فنّ الشعر ونقده ؟

من ثم كانت محاولة تعرّف المصطلحين فى سياقهما من الكتاب ، وربط ما يثيران من قضايا بالقضايا الأخرى المثارة فى الكتاب ، التى تتصل بهما ، أو بآراء الكاتب فيهما ، ومحاولة ربط المصطلحين ومفهومهما عند ابن رشيق بالسياق الثقافىّ ، الخاص والعام ، اللذين ولدا فى إطاره .

٢ —

بدأ ابن رشيق « باب المخترع والبديع » بقوله :

> المخترع من الشعر هو : ما لم يُسْبَق إليه قائلُه ، ولا عمل أحدٌ من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه ، كقول امرىء القيس :
>
> سموتُ إليها بعدما نام أهلها
>
> سُمُوّ حَبَاب الماءِ حالاً على حال
>
> فإنه أول مَنْ طرق هذا المعنى وابتكره ، وسلم الشعراء إليه ، فلم

ينازعه أحدٌ إياه ؛ وقوله :

كأن قلوب الطير رَطْباً ويابساً
لدى وكرها العُنّابُ والحشفُ البالي

وله اختراعات كثيرة يضيق عنها الموضع ؛ وهو أول الناس اختراعاً في الشعر ، وأكثرهم توليداً .

ومازالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولِّد ، غير أن ذلك قليل في [هذا][(٢)] الوقت[(٣)] .

وهو يقصر الاختراع على معنى لم يُسْبَق إليه . ولو تتبعنا فكرة « المعنى » لوجدناه — في الموضع نفسه ، وفي معرض حديثه عن التوليد ، يقارن بين البيت الأول — الذي ذكرناه — لامرىء القيس والبيت المنسوب إلى عمر بن أبي ربيعة ، أو وضّاح اليمن ، الذي يقول فيه :

فأسْقُطْ علينا كسقوط الندى[(٤)]
ليلة لا ناهٍ ولا زاجرُ

فيقول :

« فولَّد معنى مليحاً ، اقتدى فيه بمعنى امرىء القيس ، دون أن يشركه في شيء من لفظه ، أو ينحو نحوه ، إلّا في المحصول ، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية[(٥)] » .

فثمة صورتان مختلفتان للمتسلل في خفاء في البيتين ؛ فهو يسمو « سموَّ حباب الماء حالاً على حال » عند امرىء القيس ، وهو يسقط « كسقوط الندى » ، أو الندى » في البيت الثاني ، لكن يجمعهما « المحصول » ، الذي قد يعني المعنى العاري مجرّداً من الصورة التي هي جوهر الشعر .

هذا المعنى العاري ، المجرّد من الصورة ، محدود بطبعه ؛ ومن ثم فالاختراع — كذلك — لابدّ أن يكون محدوداً ، حتى يقول — كما أشرنا — إن الشعراء مازالت « تخترع إلى عصرنا هذا وتولِّد » ، لكنه يستدرك « أن ذلك قليل في [هذا] الوقت » .

ولهذا تأتي أكثر أمثلته على الاختراع من الشعر الجاهليّ . والقليل الذي أتى به من غير الشعر الجاهليّ لم يذكر مرة واحدة أن فيه اختراعاً . فهو يقول في معرض حديثه عن التوليد أيضاً :

وأما الذي فيه زيادة فكقول جرير يصف الخيل :

يخرجن من مستطير النقع دامية
كأن آذانها أطراف أقلام

فقال عدي بن الرِّقاع يصف قرن غزال :

تُزجي أغنَّ كأنَّ إبرة رَوْقه
قلمٌ أصاب من الدواة مدادها

فولَّد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدواة بما يقتضيه المعنى ، إذ كان القرن أسود[(٦)] .

فعديّ أخذ عن جرير — أو تأثر به ؛ فهل كان جرير مخترعاً ؟ لم يصرح ابن رشيق بهذا ، وكأنه يستكثر على غير الجاهليين الاختراع .

وهو ينتهي — على أية حال — إلى أن « أكثر المولِّدين اختراعاً وتوليدًا — فيما يقول الحذّاق — أبو تمام ، وابن الروميّ »[(٧)] .

٣ —

ولعلنا لاحظنا — عبر الفقرة السابقة — تردّد مصطلح « التوليد » جنباً إلى جنب مع الاختراع ؛ فما التوليد ؟

التوليد : أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه ، أو يزيد فيه زيادة ؛ فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ؛ لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضاً « سرقة » ، إذ كان ليس آخذاً [المعنى][(٨)] على وجهه[(٩)] . . .

فالتوليد استخراج معنى من معنى أو زيادة فيه . وقد رأينا مَثَلَيْن — مما ذكر — في التوليد ؛ في أولهما لا يشترك البيتان — لامرىء القيس وعمر أو وضاح — في اللفظ ، لكنهما يشتركان في « المحصول » ، وهو بلوغ الحاجة في خفاء ؛ وفي الثاني زاد عدي بن الرقاع على تصوير جرير آذان الخيول بأطراف الأقلام ، تصوير قرون الغزال بقلم « أصاب من الدواة مدادها » ؛ لأن القرن أسود .

فكأن التوليد يبدأ حين يجد المحصول — المعنى المجرّد العاري — صورة مختلفة — بتعبيرنا — يتلبسّها أو يسكنها — بتعبيره — وينتهي بأن يكون زيادة في تفصيلة من التفصيلات ، مع الاشتراك في كلّ من « المحصول » والصورة . ولا ندري لماذا لم يلتفت — ويلفت — إلى أن صورة عدي بن الرقاع نقلت وصف آذان الخيل عند جرير إلى وصف قرن الغزال ؛ فهل لا يعدّها انتقالاً ، أو أن الزيادة كانت عنده أكثر أهمية ؟

أما الزيادة ، فإلى جانب هذا المثل يذكر مثلاً آخر :

ومن التوليد قول أمية بن أبي الصَّلت يمدح عبد الله بن جدعان :

لكل قبيلة تَبَعٌ وصُلْبٌ
وأنت الرأسُ أولُ كلِّ هادِ

فقال نُصيب لمولاه عمر بن عبد العزيز :

فأنت رأس قريش وابنُ سيِّدها
والرأس فيه يكون السمع والبصرُ

فولَّد هذا الشرح وإن كان مجملاً في قول أمية بن أبي الصلت . . .
ثم أتى عليّ بن جبلة فقال يمدح حُميد بن الحميد :

فالناس جسم، وإمام الهدى رأس، وأنت العين فى الرأس

فأوقع ذكر العين على مشبّه معين، ولم يفعل نصيب كذلك، ولكن أتى بالسمع والبصر على جهة التعظيم؛ لأن بين ولد عمر ولىّ عهد؛ ففى قول علىّ بن جبلة زيادة ... وجاء ابن الرومىّ فقال:

عينُ الأمير هى الوزيـ ـرُ، وأنت ناظرها البصير

فرتّب أيضاً ترتيباً فيه زيادة؛ فهذا مجرى القول فى التوليد[١٠].

ولو تأملنا لوجدنا شاعراً يبدأ معنى، هو تشبيه الزعيم فى قبيلته بالرأس فى الجسد، ثم جاء من بعده من الشعراء فأضافوا إلى هذا المعنى / الصورة تفصيلات لا تنقلها من مجالها ـ معنى القيادة أو الزعامة أو المكانة ـ ولا تغيّر من طبيعتها. فنصيب يجعل عمر بن عبد العزيز الرأس، وفى الرأس يكون السمع والبصر، ليضيف معنى الرعاية واليقظة فى الحكم، أو ـ كما يشير ابن رشيق ـ إلى ولى العهد من ولد عمر. لكنه ـ على أية حال ـ جعل وجود السمع والبصر فى الرأس عامَّيْن، يعنى بلا مشبَّه؛ فجاء علىّ بن جبلة فأوقع المشبَّه على مشبَّه به: وأنت العين فى الرأس، وجاء ابن الرومىّ فأضاف صفة على المشبه به: وأنت ناظرها البصير، مع المعنى الذى ينتظم البيت، والذى كان مضمراً أو شبه مضمر فى بيت علىّ بن جبلة، فأبرزه ابن الرومىّ: عين الأمير هى الوزير.

ولا أظننا فى حاجة ملحة إلى لفت النظر إلى هذا الالتباس الواضح بين ما عبّر عنه ابن رشيق منذ البداية بالمعنى ـ الذى يكون فيه الاختراع والتوليد ـ والصورة التى يقوم عليها كل بيت. فلو تأملنا الأمثلة السابقة جيداً لوجدنا أن التوليد ـ أو حتى الاختراع نفسه ـ إنما يكون فى «الصورة»، التى قد تنشأ نشأة جديدة (البيت المنسوب إلى عمر بن أبى ربيعة أو وضّاح قياساً على بيت امرىء القيس)، أو يضاف إليها تفصيلات جديدة تقربها من الصورة الأولى أو تبعدها عنها. فهل يمكن ـ حقيقة ـ أن نفصل ـ فى هذه الأمثلة وغيرها ـ بين ما يسميه ابن رشيق بالمعنى أو «المحصول» ـ الذى هو مدار الكلام، عنده، فى كلٍّ من الاختراع والتوليد ـ والصورة؟ وماذا يبقى من الشعر حين نفعل؟ سنكتفى الآن بالأسئلة، وستأتى الإجابات فى مرحلة تالية من هذا البحث.

٤ ـ

وإذ ينتهى ابن رشيق من كلٍّ من الاختراع والتوليد، يتجه إلى الإبداع، معرِّفاً إيّاه بالمقارنة بالاختراع بخاصة؛ يقول:

والفرق بين الاختراع والإبداع، وإن كان معناهما فى العربية واحداً ـ أن الاختراع: خلق المعانى التى لم يُسبَق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذى لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع، وإن كثر وتكرّر؛ فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ؛ فإذا تمّ للشاعر أن يأتى بمعنى مخترع فى لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق[١١].

وإذا بدأنا الوقفة من حيث انتهى ابن رشيق ـ هنا ـ فسنجد تمييزه الواضح بين اللفظ والمعنى؛ من حيث يجعل الاختراع ـ كما أشرنا آنفاً، وأشار هو ـ للمعنى، والإبداع للفظ. لكنه يسبق هذه النتيجة بمحاولة التعريف التى تجمل الإبداع «إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذى لم تجر العادة بمثله». ولكى يستقيم الكلام لابد أن يُفهم «استظراف للمعنى، وعدم جريان العادة بمثله» لا على أنه يصف المعنى فى ذاته، أو المعنى المجرّد، العارى، أو ـ بلفظه ـ المحصول؛ وإلاّ كان الإبداع هو نفسه الاختراع، بل على أن الكلام ـ فى هذا التعريف ـ يصف «الطريقة» التى عبّر بها الشاعر عن معناه؛ «الصياغة» التى ضمّت هذا المعنى ويسّرت طريقه.

غير أن هذا التفسير الذى نقول به ـ والذى يفرضه التمييز عنده بين الاختراع والإبداع ـ لا ينفى اللبس الواقع فى ذهن ابن رشيق ـ أو فى صياغته ـ بين تعريفه لكلٍّ من الاختراع والإبداع؛ وإلاّ فما الفرق بين «الشعر الذى لم يُسبَق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه»، و«المعنى المستظرف، والذى لم تجر العادة بمثله»؟ إن التعريفين كليهما يُجمعان على «شعر» و«معنى» غير مسبوقين ولا مألوفين. والطريف أنه يبدأ تعريفه للاختراع ـ ومداره المعنى ـ بـ «الشعر...»، ويبدأ تعريفه للإبداع ـ ومداره اللفظ ـ بـ «المعنى...»! إن تعريف الإبداع ليس فيه ما يدل على اتصال بالصياغة ـ أو اللفظ بتعبيره ـ إلاّ وصفه للمعنى بالظرف (وهو ـ فى رأى «بعضهم» ـ الوصف بالحسن والأدب ويخصّ الشباب[١٢])؛ إذ يلحقه مباشرة بـ «والذى لم تجر العادة بمثله» وصفاً آخر للمعنى، يلحقه ـ بوضوح ـ بتعريف الاختراع، بل إنه يقول عن الاشتقاق اللغوى للاختراع: «واشتقاق الاختراع من التليين. يقال: بيت خَرِع؛ إذا كان ليناً، والخروع فِعْوَل منه؛ فكأن الشاعر سهّل طريقة هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه». ولن يتم للشاعر هذا «التسهيل» و«التليين» و«الإبراز» للمعنى بمعزل عن اللفظ؛ لأنهما ـ ببساطة ـ لا ينفصلان.

إنه إذن يفصل من البداية بين اللفظ والمعنى؛ وهو فصل غير طبيعىّ، لكنه قائم على أية حال، ليس عند ابن رشيق وحده، بل عند النقاد العرب القدماء جميعهم تقريباً؛ الأمر الذى لابد أن يسلمنا إلى تصوّر ابن رشيق لقضية اللفظ والمعنى من أصلها.

٥ ـ

ليس من السهل توصيف العلاقة بين اللفظ والمعنى؛ لأن

الفصل بينهما – أصلاً – فصل تعسفيّ ، نظريّ ؛ من حيث لا يعرف الإنسان لفظاً – أو حتى صوتاً – بلا معنى ، أو ، لتوخى الدّقّة ، بلا دلالة .

لكن القضية طرحت نفسها – فيما نتصوّر – من جهتين ؛ الأولى ، هي اختلاف « الأساليب » بين الشعراء والكتّاب وقدرتهم على التصرّف في « الكلام » ، فيما تصوّره الكثيرون تعبيراً عن معانٍ واحدة (وقد شاهدنا – فيما مضى – نماذج من هذا في حديث ابن رشيق عن التوليد) ؛ وأما الثانية ، فتصوّرهم – كذلك – أن المعاني بطبيعتها « محدودة » يمكن الإحاطة بها ، بل أنها يمكن أن تنفد ، على عكس اللغة و « الكلام » ، الذى لا ينفد أبداً على كثرة ترداده . فهو يستشهد – في معرض ذكره لمن يفضلون اللفظ على المعنى – بما قاله الجاحظ في القرن الثالث ، وإن لم يذكر الجاحظ صراحة ؛ فيقول :

وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الحذّاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمناً ، وأعظم قيمة ، وأعزّ مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ، ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لّما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، فإن لم يُحسِن تركيبَ هذه المعاني في أحسن حُلاها من اللفظ الجيّد الجامع للرّقة والجزالة ، والعذوبة والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر[١٣] .

ولا يعنينا هنا – بطبيعة الحال – أن نوازن بين الحجج التى فضّل بها فريق اللفظ أو فضّل المعنى ، لكن الذى يعنينا هو تعبيره عن الفكرة ؛ فلو تأملنا هذا النص – مردوداً على ما أشرنا إليه من فكرة المعنى و « المحصول » عنده – لوجدنا الأمر على النحو التالى :

(أ) ثمة معنى عام أو غرض[١٤] هو : المدح (ويتفرّع منه معاني الجود ، والإقدام ، والمضاء ، والعزم ، والحسن ونضيف : وغيرها من الصفات الممدوحة) .

(ب) يسلك الشاعر هذه الصفات الممدوحة في مجموعة من التشبيهات التى تتحوّل – أو هى تحوّلت مسبقاً – إلى مجموعة من « المسكوكات » المحفوظة (التشبيه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ... إلخ) . ويتركّب من هذين معاً (المعنى المجرّد ، والتشبيه) ما عبر عنه في النهاية بـ « المعاني » في مقابل (جـ) ، وهو « اللفظ الجيّد ، الجامع للرقة والجزالة ، والعذوبة والطلاوة ، والسهولة والحلاوة » التى بدونها « لم يكن للمعنى قدر » .

فانظر إلى هذا التداخل بين « المعنى » و « التشبيه » (أو الصورة بعامة) ! وهو تداخل طبيعيّ في مجال الشعر ، الذى لا نعرف فيه معنى مجرّداً ، أو معنى يمكن أن يأتى مجرّداً ؛ إذ المعنى لا يأتى إلاّ متلبّساً في صورة مشكّلة عبر علاقات لغوية معينة ، تصنع الصورة التى تشعّ كذلك على هذا « المعنى » ؛ ومن ثم فلا وجود مجرّداً لأىّ من المعنى والصورة واللفظ ، في الشعر ، على حدة ، بل وجود كل واحد منها مستمَّد ، ومعتمد على وجود الآخرين ، بل إنه يستمدّ قيمته من قيمتها ، ويلعب دوره في ظلّها ، ويكون الحكم عليه من خلال « التركيب الكلّ » الذى يدخل فيه .

٦ —

هذه العلاقة « العضوية » بين اللفظ والمعنى فهمها ابن رشيق نفسه إلى حدّ كبير ؛ إذ افتتح بابه « في اللفظ والمعنى » بتوصيف العلاقة على هذا النحو :

اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ؛ فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهُجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ؛ وكذلك إنْ ضعف المعنى واختلّ بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظّ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختلّ إلاّ من جهة اللفظ وجَرْيه فيه على غير الواجب ، قياساً على ما قدَّمتُ من أدواء الجسوم والأرواح ؛ فإن اختلّ المعنى كلّه وفسد ، بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميْت لم ينقص من شخصه شىء في رأى العين ، إلاّ أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختلّ اللفظ جلة وتلاشى لم يصحّ له معنى ؛ لأنّا لا نجد روحاً في غير جسم ألبتة »[١٥] .

لقد بدأ بهذه العلاقة الحيّة الحيوية بين الجسم والروح ، من حيث لا يستغنى أحدهما عن الآخر ليكون حيّاً ، بل من حيث ارتباطهما ضعفاً وقوة ، وتأثير كلّ واحد منهما في صاحبه . لكن هذه الصورة الرائعة للعلاقة بين الجسد والروح تختلف في بعض تفصيلاتها – التى استسلم لها ابن رشيق إلى النهاية – عن هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذا كنا « لا نجد روحاً في غير جسم ألبتة » ، بمعنى أننا لا نجد معنى بغير لفظ قطّ ، فنحن كذلك لا نجد لفظاً بغير معنى قطّ ؛ أى لا نجد – على قياسه – جسماً بغير روح ، لكن (الجسم) الذى نعنيه هنا – حىٌّ ، وليس ميّتاً . فصورة العلاقة بين اللفظ والمعنى في الشعر يناسبها تماماً في التصوير العلاقة بين الروح والجسد الحىّ ، السليم ، وليس العلاقة بين الجسد الميت أو الناقص الخلقة أو التكوين أو المشوّه أو المصاب ! وبهذه العلاقة « الحيّة » – بين كلٌّ من الجسد والروح من ناحية ، واللفظ والمعنى من ناحية أخرى – وبها وحدها ، يمكن فهم هذه العلاقة الملتبسة بين اختلال المعنى واختلال اللفظ ، وموت اللفظ باختلال المعنى وفساده . والأهم أننا حين نصوّر علاقة اللفظ والمعنى بعلاقة الجسد بالروح في حالة الحياة لن نجد حدوداً واضحة فاصلة بين كلٍّ من اللفظ والمعنى ، كما لا نجدها – في الجسد الحىّ – بين الجسم والروح .

وابن رشيق نفسه يؤكّد التباس هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى ، دون أن يدرى ، وأنه ليس فى هذا الارتباك وحده ؛ فهو يحكى قول العبّاس بن حسن العلوىّ فى صفة بليغ أنه قال : « معانيه قوالب لألفاظه ؛ هكذا حكى عبد الكريم [النهشلىّ ، صاحب « الممتع »] ، وهو الذى يقتضيه شرط كلامه [فى هذا الموضع] ، ثم خالف فى موضع آخر فقال : ألفاظه قوالب لمعانيه ، وقوافيه مُعَدَّة لمبانيه ؛ والسجع يشهد بهذه الرواية الأخرى ، وهى أعرف »(١٦) ، لكنه لا يستطيع أن يسوّغ احتمال القالب أن يكون لفظاً مرّة ومعنى مرّة أخرى ! والقالب وعاء أو « مثال » تصبّ فيه المادة أو عليه فتتشكل بشكله ؛ فهو يستخدم فى صناعة اللّبِن والآجُرّ ، أو تُصنع عليه النعال أو تُصلح ، أو تفصّل عليه القلانس ؛ فما اللفظ وما المعنى فى هذه الصورة ؟ وأيهما يسبق ، وأيهما يلحق ؟ وأيهما ثابت لا يطرأ عليه تغيير ، وأيهما متغيّر تغيُّرَ مادة اللّبِن والآجُرّ ، وجلد النعال ، وقماش القلانس ؟!

إن هذه الصورة تعود إلى تكريس هذا الانفصال الباتّ ـ عندهم ـ بين اللفظ والمعنى وتمايزكيانيهما تمايزاً يعزّ على التوحّد إلاّ فى الشكل الخارجىّ الزائل والعارض ، وتجعلنا نتوقّع ـ محقّين ـ أن هذه « المادة » ـ أيًّا ما كانت ـ وقعت على هذا « القالب » عَرَضاً ، وأنها لو وقعت على قالب آخر لكان لها شكل آخر ؛ فالعلاقة بين اللفظ والمعنى فى الشعر ـ من ثم ـ علاقة عارضة ، وقتية ، زائلة ، وليست علاقة ـ كما نتصوّرها ـ عضوية حيّة . كما أنها ـ من جهة أخرى ـ تؤكّد هذا الاضطراب الذى يجعل الشىء الواحد ـ القالب ، هنا ـ لفظاً مرّة ، ومعنى مرّة أخرى .

٧ ـ

وعلى الرغم من أنه نقل هذه الصورة المرتبكة المربكة ، فقد سبقها بكلام لعبد الكريم النهشلىّ نفسه نقله عن « بعض الحذّاق » يقولون فيه : المعنى مثال ، واللفظ حَذْوٌ ، والحَذْوُ يتبع المثال ، فيتغيّر بتغيره ، ويثبت بثباته(١٧) . ومن الواضح أن ابن رشيق نفسه يميل إلى هذا الرأى ، بل هو يعتنقه ، أو يعتنق جزءاً منه على الأقل ، هو الخاص بمثالية المعنى ، وتغير اللفظ تبعاً لتغيُّر المثال .

فإذا عدنا إلى الصورة السابقة ـ صورة القالب ، الذى جعله لفظاً مرة ، ومعنى مرة أخرى ـ ووضعناها بإزاء كلام عبد الكريم ، لوجدنا أن المثل عنده ، كالقوالب ، محدودة ، لا تكاد تتغيّر ، أو يكون تغيُّرها ـ على الأقلّ ـ نادراً . فالأغراض والمعانى التى يتعامل معها الناس ، ومن ثَمّ الشعراء ، محدودة ، لا تخرج عن مجموعة من الأغراض بل المعانى ، نصّ عليها « العلماء » . يقول فى باب « حدّ الشعر وبنيته » عن « أركان الشعر » و « قواعده » :

.. وقال بعض العلماء بهذا الشأن : بنى الشعر على أربعة أركان ؛ وهى : المدح ، والهجاء ، والنسيب ، والرثاء . وقالوا : قواعد الشعر أربع : الرغبة ، والرهبة ، والطرب ، والغضب ؛ فمع الرغبة يكون المدح والشكر ؛ ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ؛ ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ؛ ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعتاب الموجع .

وقال الرُّمانىّ علىّ بن عيسى : أكثر ما تجرى عليه أغراض الشعر خمسة : النسيب ، والمدح ، والهجاء ، والفخر ، والوصف ، ويدخل التشبيه والاستعارة [فى] باب الوصف .

وقال عبد الملك لأرطاة بن سهية : أتقول الشعر اليوم ؟ فقال : والله ما أطرب ، ولا أغضب ، ولا أشرب ، ولا أرغب ؛ وإنما يجىء الشعر عند إحداهن(١٨) .

وقد سبق أن أوردنا ـ فى الفقرة السابقة ـ النصّ الذى أورده عن الذين يؤثرون اللفظ ، وحدّد فيه « المعانى » التى يتضمنها المدح ، ولا يخرج ـ أو لا يكاد يخرج ـ عنها(١٩) .

فأغراض الشعر (أركانه) محدودة بحدود النفس الإنسانية الشاعرة ؛ فليس فى النفس الإنسانية ـ فيما يرون ـ إلا أربعة قواعد (دوافع بلغتنا) ، يقوم على كل واحدة منها غرض أو ركن من أغراض الشعر وأركانه ؛ فمن الرغبة (أو الطمع عند آخرين) يكون المدح والشكر ، ومن الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومن الطرب يكون الشوق ورقّة النسيب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعتاب .

فإذا ربطنا هذا التحديد للدوافع الإنسانية على قول الشعر ، التى تحدّد أغراض الشعر بالضرورة ، بتحديد « المعانى » المتاحة للشاعر فى كلّ غرض ، ثم ربطنا هذا كله بوضع الشعر العربىّ فى عصر ابن رشيق نفسه ، بل قبله بمدة من الزمن ـ لرأينا كم كان الفصل بين اللفظ والمعنى ضروريًّا بالنسبة إليهم ليسوّغوا لأنفسهم ، وللشعراء ، جمود الشعراء عند ما أطلقوا عليه الأغراض والمعانى ، وعدم خروجهم عليها ؛ إذ ما مسوّغ الخروج ، أو ما يمكن أن نسميه فى عصرنا التجديد ، إذا كان كل شىء قد تحدّد وحُصِر ؟! ثم ، ماذا يبقى للشعراء أصلاً بعد هذا التحديد كله ؟

لا يبقى للشعراء بعد هذا التحديد للأغراض والمعانى ـ من ثم ـ إلاّ « اللفظ » واختياره ، بحيث يجمع « الرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة » ، وإلاّ فقد المعنى قدره ، كما قال . ومعنى هذا أنه يغلق باب « الاختراع » أو يكاد ، فهو كما قال « قليل فى [هذا] الوقت » ، ولا يبقى للشاعر إلاّ « التوليد » فى المعانى ، و « الإبداع » فى اللفظ .

٨ ـ

وتتصل هذه القضية الأخيرة ـ قضية ضيق مجال « الاختراع » فى الشعر ، واتساع مجال « التوليد » و « الإبداع » بأكثر من قضية فى وقت واحد ؛ لعل أولاها قضية القدماء والمحدثين ، وهى القضية التى خصّص لها باباً قائماً بذاته (الثالث عشر) .

يبدأ الباب بقول ابن رشيق : « كلّ قديم من الشعراء فهو مُحْدث فى زمانه بالإضافة إلى مَنْ كان قبله »[٢٠] . وهو إعادة صياغة — لا تغيّر فى المعنى — لرأى ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » الذى ذكره ابن رشيق بنصّه :

فأمّا ابن قتيبة فقال : لم يَقْصُر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ [بها] قوماً دون قوم ، بل جعل الله ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كلّ دهر ، وجعل كلّ قديم حديثاً فى عصره .

وسخّف ابن رشيق رأى أبى عمرو بن العلاء وأضرابه من اللغويين الذين لم ينظروا إلى الشعر المحدث إلاّ نظرة الشكّ واللا مبالاة ؛ فكان أبو عمرو « لايعد الشعر إلاّ ما كان للمتقدمين » ، وكان رأيه — وأضرابه — فى المحدثين أن : ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم ؛ ليس النمط واحداً : ترى قطعة ديباج ، وقطعة مسيح [أى قماش خشن] . ويردّ ابن رشيق : وليس ذلك الشىء [تقديم القدماء وإهمال المتأخرين] إلاّ لحاجتهم فى الشعر إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتى به المولّدون ، ثم صارت لجاجة[٢١] . هذا التعصّب للقديم — لمجرد أنه قديم — رفضه ابن قتيبة ، وابن رشيق بعده ، لكن : كيف كان رفضهما ؟ يمثّل ابن رشيق للقدماء والمحدثين فيقول :

وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين : ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسُن ، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشُن[٢٢] .

فالإحكام والإتقان للقدماء ، والنقش والزينة للمحدثين ؛ ومهما حسن نقش المحدثين وزينتهم فالكلفة ظاهرة عليها ، ومهما خشن بناء القدماء فالقدرة ظاهرة عليه .

وهو يستشهد على صحة هذا الرأى بآراء لأبى الفضل النحوىّ ، وابن وكيع وعبد الكريم النهشلىّ ، لكن الأخيرين يلتفتان إلى معنى لطيف — سبقهما إليه كلٌ من ابن سلام الجمحى[٢٣] ، والقاضى الجرجانى[٢٤] عن أثر كلٍ من الزمان والمكان فى الشعر ؛ إذ قال عبد الكريم :

قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيَحْسُن فى وقت ما لا يحسن فى آخر ، ويُسْتَحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره . ونجد الشعراء الحُذّاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله ، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء ، وحدّ الاعتدال ، وجودة الصنعة . وربما استُعملت فى بلد ألفاظ لا تستعمل كثيراً فى غيره ؛ كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس فى أشعارهم ، ونوادر حكاياتهم . . .[٢٥] .

ويبدو أنه ليس لابن رشيق تحفّظ على أثر الزمان ، لكنه يتحفّظ على أثر المكان ؛ إذ يعلّق قائلاً :

فليس مَنْ أتى بلفظ محصور يعرفه طائفةٌ من الناس دون طائفة ، لا يخرج من بلده ، ولا يتصرّف من مكانه ، كالذى لفظه سائرٌ فى كل أرض ، معروفٌ بكل مكان . وليس التوليد والرّقّة أن يكون الكلام رقيقاً سفسافاً ، ولا بارداً غثّاً ، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيًّا خشناً ، ولا أعرابيًّا جافياً ، ولكن حالٌ بين حالين . .[٢٦] .

هذا التحفّظ على أثر المكان (ولنتذكر قضية العامية فى زماننا !) فى هذا المثل الذى ضربه عبد الكريم جعل ابن رشيق يجور على أثر المكان بعامة فى الشعر — ومن ثم فى الأدب . حقّا ، إن تحفظه فى الجانب الخاص بقضية الألفاظ « المحلية » — وبخاصة حين تكون أجنبية — فى لغة الشعر هو تحفّظ فى محلّه ، لكن لا أحد يستطيع أن ينكر أن « الخشونة والأعرابية والجفاء » فى شعر القدماء إنما هى « حالة زمانية » كما أنها — فى الوقت نفسه — « حالة مكانية » كذلك ، أو هى — فى كلمة — أثر للبيئة الزمانية — المكانية فى الشعر الجاهلىّ ، كما أن « التوليد والرقة » — بالنسبة للمحدثين — هى كذلك أثر لبيئتهم الزمانية المكانية . ولو التفت ابن رشيق — والنقاد العرب جميعاً — إلى هذا الأثر لتغيّر منظور رؤيتهم لقضية القدماء والمحدثين برمّتها ، ولتغيّرت رؤيتهم — كذلك — لقضية اللفظ والمعنى ، ولطبقوا مقاييسهم « النظرية » — ولو اقتربت أحياناً إلى دقّة الصياغة — على النتاج الشعرى الماثل بين أيديهم .

لكنهم — للأسف الشديد — لم يفعلوا ؛ فظل الشعر الجاهلىّ مثلهم الأعلى الذى لابدّ أن يعلو على كلّ « تحقّق » شعرىّ بعده ، ودفعت « الحالة الثقافية » — بمكوناتها الاجتماعية والسياسية والدينية والعلمية — إلى الوقوف فى وجه أىّ محاولة لتغيير حقيقىّ فى بنية الشعر العربىّ ؛ فانتهى الأمر إلى أن يكون « مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين : ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه » ، وإلى أن القدماء « لو أغربوا [وما هم بمغربين ؛ فهكذا كان عصرهم وثقافتهم !] لكان ذلك محمولاً عنهم ؛ إذ هو طبع من طباعهم » ، وأن « المولّد المحدث . . إذا صحّ ، كان لصاحبه الفضل البيّن بحسن الاتباع ، ومعرفة الصواب ، مع أنه أرقّ حوكاً ، وأحسن ديباجة »[٢٧] ، مع أن « الرقة والحسن » من الأمور النسبية المرتبطة باختلاف المقامات والأزمنة والبلاد ، كما قال عبد الكريم !

— ٩ —

ويعود ابن رشيق إلى أثر الزمان والمكان — مرّة أخرى — فى الشعر مضفوراً بقضية القدماء والمحدثين فى باب تحت عنوان : « باب من المعانى المحدثة » (رقم ٩٠) ، ويبدؤه على النحو التالى :

قال أبو الفتح عثمان بن جنّى : المولّدون يُسْتَشْهَد بهم فى المعانى ، كما يُستشهَد بالقدماء فى الألفاظ . والذى ذكره أبو الفتح صحيح بيّن ، لأن المعانى إنما اتسعت لاتساع الناس فى الدنيا ، وانتشار العرب بالإسلام فى أقطار الأرض ؛ فمصّروا الأمصار ، وحضروا الحواضر ، وتأنّقوا فى المطاعم والملابس ، وعرفوا بالعيان عاقبة ما

دلّتهم عليه بداهةُ العقول من فضل التشبيه وغيره . وإنما خصصتُ التشبيه لأنه أصعب أنواع الشعر ، وأبعدها متعاطًى ؛ وكلٌّ يصف الشيء بمقدار ما فى نفسه من ضعف أو قوّة ، وعجز أو قدرة ؛ وصفة الإنسان ما رأى يكون — لا شكَّ — أصْوَبَ من صفته ما لم يَرَ ، وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر . . .(٢٨) .

فالتغيرُ الذى طرأ على حياة العرب بالإسلام والانتشار فى الأرض ، ترك أثره فى حياتهم ، ومن ثم فى شعرهم ؛ لأن قوة الشعر — بصرف النظر عن اختصاصه التشبيه بالكلام — لا تتوقّف على الطاقة الذاتية للشاعر — مقدار ما فى نفسه من ضعف أو قوّة ، وعجز أو قدرة — وحسب ، بل تتوقّف كذلك على « مباشرته » لموضوعه ؛ فـ « صفة الإنسان ما رأى يكون — لا شكَّ — أصوب من صفته ما لم يَرَ ، وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر » ؛ بما يذكّر — ولو من بعيد — بمقولة الوجدانيين عن صدق التجربة الذاتية للشاعر .

وهو يسوق هذا كله فى معرض احتجاجه على صدق مقولة ابن جنّى عن اتساع المعانى مع المولّدين ، وإن كان — مرّة أخرى — يقف الكلام على التشبيه ، ويوحّد — من جديد — المعنى بالصورة ، والصورة الجزئية بخاصة . لكنه — على أية حال — لا يتوقف ؛ فهو يؤكد هذا المعنى — أن المعانى تكثر بتقدُّم العصر أو الزمان ، فيقول :

> وإذا تأمّلت هذا تبيّن لك ما فى أشعار الصدر الأوّل الإسلاميين من الزيادات على معانى القدماء والمخضرمين ، ثم ما فى أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابها من التوليدات والإبداعات العجيبة التى لا يقع مثلُها للقدماء ، إلاّ فى الندرة القليلة والفلتة المفردة ، ثم أتى بشّار بن برد وأصحابه فزادوا معانى ما مرّت قطّ بخاطر جاهلىّ ولا مخضرم ولا إسلامىّ ؛ والمعانى أبداً تتردد وتتولد ، والكلام يفتح بعضه بعضا(٢٩) .

ويستمرّ ابن رشيق ذاكراً نماذج من اختراعات الشعراء المحدثين بأمثلة مما انفرد به بشّار وأبو نواس وأبو تمّام ؛ ويمتدح ابن الرومىّ على أنه أكثر الشعراء اختراعاً ، واعداً بتأليف كتاب عنه ، يكشف فيه هذه الصفة فى شعره ، وإن كان يأتى منه بأمثلة .

ألا يتناقض هذا — تماماً — مع ما أشرنا إليه آنفاً من تصوّرهم لضيق المعانى ، وندرة الاختراع ، فى مقابل انفساح مجال اللفظ والإبداع ؟!

بلى ؛ يتناقض . وقد تنبه هو نفسه إلى ذلك ، وعندها أصابه الارتباك ؛ فقال مرّة :

> ولم أدُلّ بهذا البسط كلّه على أن العرب خلت من المعانى جملة ، ولا أنها أفسدتها ، لكن دللتُ على أنها قليلة فى أشعارها ، تكاد تُحصر لو حاول ذلك محاول ، وهى كثيرة فى أشعار هؤلاء [يعنى المتأخرين] ، وإن كان الأوّلون قد مهّدوا الطريق ، ونصبوا الأعلام للمتأخرين . وإن قال قائل : ما بالكم معشر المتأخرين كلما تمادى بكم الزمن قلّت فى أيديكم المعانى ، وضاق بكم المضطرب ؟ قلنا : لمّا المعانى فما قلّتْ ، غير أن العلوم والآلات ضعفت ، وليس يدفع أحدٌ أن الزمان كلَّ يوم فى نقص ، وأن الدنيا على آخرها ، ولم يبق من العلم إلاّ رَمَقُهُ معلّقاً بالقدرة ، ما يمسكه إلاّ الذى يمسك السماء أن تقع على الأرض إلا بإذنه(٣٠)

ولو بدأنا من آخر كلام ابن رشيق لحللنا ألغازه ؛ فـ « الدنيا على آخرها ، والعلم لم يبق إلاّ رمقه معلّقاً بالقدرة . . » ، و « العصر الذهبىّ » للعلم / الشعر فات . وإذا كانت المعانى عند المتأخرين كثيرة — قياساً على أنها قليلة فى أشعار المتقدمين « تكاد تُحصَر » — فإن « العلوم والآلات ضعفت » عند المتأخرين ؛ فأصبحت كثرة المعانى — من ثم — لا تفيدهم شيئاً ! إنها صورة واضحة لارتباكٍ بَيِّنٍ ؛ فهو واقع بين « عقيدة » تقدمُ الزمان إلى النهاية والفناء ، مع سيطرة « عقيدة أخرى » عن « ذهبية » العصر الجاهلىّ ، فى مقابل واقع يثبت — ولو بالإحصاء ! — أن المعانى عند المحدثين كثيرة ، قليلة عند القدماء « تكاد تحصر » ؛ فلا يجد ملاذه إلاّ فى أن « العلوم والصناعات ضعفت » عند المتأخرين (مع كثرة المعانى) ، فى مقابل قوّتها عند المتقدمين ، بالرغم من قلّة المعانى .

لكنه لا يلبث أن يعود ليقدِّم تعليلاً آخر لما فعله بالمحدثين بتعصّبه للقدماء ؛ فيقول مرّة أخرى :

> . . . هذا ؛ على أنى ذُمتُ إلى المحدثين أنفسهم فى أماكن من هذا الكتاب ، وكشفت لهم عَوَارهم ، ونعيتُ لهم أشعارهم ؛ ليس هذا جهلاً بالحقّ ، ولا ميلاً إلى بنيات الطرق ، لكن غضًّا من الجاهل المتعاطى ، والمتحامل الجافى ، الذى إذا أعطى حقَّه تعاطى فوقه ، وادّعى على الناس الحسد ، وقال : أنا ولا أحد (٣١)

فهل وجود هذه الفئة من ضعاف النفوس والمواهب مسوِّغ لظلم عصور وأجيال بكاملها من الشعراء الحقيقيين والمواهب الفنّيّة ؟ أو هى محاولة جديدة « لتفويت » التناقض/ أو ابتلاعه ؟ أيًّا كان التفسير ، فلا شكَّ أن الاضطراب هنا جزء من اضطراب عام كان لابد أن يحدث فى إطار الاستغراق الكامل فى الجزئيات والتناول « الذرىّ » للعمل الأدبىّ ، من جهة ، ومحاولة تسويغ ما قيل فى نقد الشعر قبله ، من جهة أخرى . ولو أنه عمّق ملاحظاته الخاصة ، وطوّرها إلى نظرة عامة فى الشعر بما هو فنٌّ تستغرق كليّاته وجزئياته معاً ، ما وقع فى هذا الاضطراب والتناقض .

— ١٠ —

ولأنه لم يبق للشاعر — عندهم — إلاّ « الإبداع » فى الألفاظ : اختيارها وتركيبها ، يحقّ لنا أن نسأل : وما الإبداع عنده ؟

الحقيقة أن « الإبداع » — الذى سقنا تعريف ابن رشيق له فيما مضى (راجع فقرة ٥) — ليس — عند ابن رشيق — إلاّ « البديع » الذى ابتدأ ابن المعتزّ بذكره ، ورصد عناصره ، التى توسع البلاغيون فيها كل حين . فهو يقول : « وأمّا البديع فهو الجديد ، وأصله فى الحبال ؛ وذلك أن يُفتَل الحبل جديداً ليس من قوى حبل نُقِضَت ثم فُتِلَت فَتْلاً آخر . . . . »(٣٢) . وهو يذكر ابن المعتز

وبلاغته وأبواب البديع عنده ، واختلاف مَنْ بعده معه « فى أشياء منها يقع التنبيه عليها والاختيار فيها حيثما وقعت فى هذا الكتاب » .

وليس من شأننا ــ هنا ــ أن نتتبع أبواب البديع عنده واتفاقها أو اختلافها مع تصانيف غيره ، لكن أردنا ــ وحسب ــ أن ننبه إلى اتفاق المفهوم ، مع اختلاف المصطلح ، بين ابن رشيق ومَنْ كتبوا فى البديع قبله ، أو فى عصره ، بداية من ابن المعتز .

١١ ــ

تبقى نقطة أخيرة نرى أنه لابدّ من الإشارة إليها هنا . فعلى الرغم مما أشرنا إليه ــ فيما سبق ــ من أن ابن رشيق ــ وأكثر النقاد العرب قبله ــ لم يتركوا للشاعر حرية للحركة إلاّ فى مجال ما أطلق عليه ابن رشيق « الإبداع » ، الذى خصّه بـ « اللفظ » ــ فقد عاد فأضاف قيداً جديداً على الشاعر ؛ وهو قيد يتصل باللفظ ، هذه المرّة ؛ إذ يقول :

وللشعراء ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة ، لا ينبغى للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية ، لا يتجاوزونها إلى سواها ؛ إلاّ أن يريد شاعر أن يتظرّف باستعمال لفظ أعجمىّ فيستعمله فى الندرة ، وعلى سبيل الخَطْرَة ، كما فعل الأعشى قديماً ، وأبو نواس حديثاً ، فلا بأس بذلك . والفلسفة وجرُّ الأخبار [التاريخ ؟] باب آخر غير الشعر ؛ فإن وقع فيه شىء منها فبقدر ، ولا يجب أن يُجْعَلا نُصْبَ العين فيكونا متكأً واستراحة ؛ وإنما الشعر ما أطرب ، وهزّ النفوس ، وحرّك الطباع ؛ فهذا هو باب الشعر الذى وضع له ، وبُنِى عليه ، لا ماسواه[٢٩] .

فبعد كل القيود التى وضعوها على حريّة الشاعر فى التعامل مع الأغراض وما يتولّد فيها وعنها من معانٍ ، جاء دور القيود فى مجال استخدام « لغة الشعر » ، بداية من اختيار الألفاظ إلى بناء الجملة ؛ فثمة « ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة » ، بل لا نستبعد أن يكون بناء الصورة ــ كذلك ــ داخلاً فى هذه « الأمثلة المألوفة » التى « لا ينبغى للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها » . وقد وقفنا فيما سبق عند الصور / المعانى التى عدّها داخلة فى باب المدح ، وأشرنا إلى تحوّلها إلى « مسكوكات » متداولة تقيّد حرية الشاعر فى التعبير .

ولا ينفى هذا التفسيرَ أنه يضرب أمثلة « باستعمال لفظ أجنبىّ » على سبيل التظرّف ، أو بالفلسفة و « جرّ الأخبار » التى هى « باب آخر غير الشعر » ؛ فهذه الأمثلة ــ فى تصورى ــ ليست للحصر ، لكنها مجرّد أمثلة على ما يمكن أن يقع فيه الشاعر من تسمّح مع نفسه ، ومع لغته ، فيخرج على « طريقة العرب » كما كانوا يسمّونها .

أكثر من هذا أن المثل الأخير يكاد يغلق الباب أمام الشاعر لتوسيع آفاق ثقافته ومعرفته ، بالسماح لنفسه بالخروج إلى أبواب ثقافية أخرى ــ كالفلسفة والتاريخ ــ يمكن أن تفسد لغتُها لغة شعره .

وكأن الشاعر غير مسموح له بالخروج من دائرة الثقافة اللغوية الصرف ، والرواية الشعرية ؛ فهذه الدائرة ــ وحدها ــ هى التى تصقل موهبته ، وتمدّه بالمخزون الجاهز الذى لن يحتاج لغيره ، بل الذى لا ينبغى أن يحتاج لغيره ، حتى لا « يفسد » شعره ، أو يفسد قريحته !

ولا يملك الإنسان إلا أن يستحضر ــ وهو يقرأ هذه الفقرة وأمثالها ــ المعركة التى دارت حول أبى تمام ومحاولاته كسر المألوف فى اختيار اللفظ أحياناً ، أو فى بناء الجملة أحياناً أخرى ، أو فى بناء الصورة الشعرية ؛ فكان « الخروج على مألوف العرب وعادتهم » سيفاً مصلتاً ــ دائماً ــ على رقبة شعره ! وكان الاتهام بالفلسفة والتعقيد مفتتح كلّ كلام معه أو عنه .

ولا يكون غريباً ، والأمر كذلك ، أن ينتهى الشعر إلى أن يكون ــ غاية ما يكون ــ « ما أطرب ، وهزّ النفوس ، وحرّك الطباع » . فمقياسُ جودة الشعر ــ عندهم ــ أثره « العاطفىّ » ، لا وظيفته « الثقافية » ، التى تجعل منه عضواً فاعلاً فى بنية ثقافية كاملة ، يؤثّر فيها ويتأثّر بها .

وقد أشار إلى هذا الأثر العاطفى نفسه قبل ذلك حين قال : « وسمعت بعض الحذّاق يقول : ليس للجودة فى الشعر صفة ، إنما هو شىءٌ يقع فى النفس عند المميِّز »[٣٤] .

ولو أنصف ابنُ رشيق نفسَه وأنصف الشعراء لوقف طويلاً عند قوله الموجز ، الدال ، من أن الشاعر إنما سُمّى شاعراً « لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره » . هذه الجملة التى تفتح آفاقاً واسعة فى عالم الشعر ووظائفه النفسية والثقافية لكنه ــ كالعادة ــ غلب عليه طبعه وثقافته فصوّر الشاعر الحقيقىّ « راقصاً فى القيود » ؛ فقد قال ــ تعليقاً على هذه الجملة نفسها :

.. فإذا لم يكن عند الشاعر توليدُ معنى ولا اختراعُه ، أو استطرافُ لفظٍ وابتداعُه ، أو زيادةٌ فيما أجحف فيه غيره من المعانى ، أو نقصٌ مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرفُ معنى إلى وجهٍ عن وجهٍ آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن ، وليس بفضلٍ عندى مع التقصير ..[٣٥] .

ــ فانتهى بالشاعر إلى أن يكون « مستهلِكاً » لمخزون جاهز ، فى الأغلب الأعمّ ؛ فقد رأينا تضييقه لمجال « الاختراع » فى الأغراض والمعانى ؛ فلا يبقى للشاعر إلاّ أن « يتصرّف » فيما تحت يديه : يولّد ، أو يزيد ، أو يُنْقِص ، أو ينقل معنى من وجه إلى وجه آخر ، أو يطارد بديعاً .

الهوامش

(١) أبو علي الحسن بن رشيق ، القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل - بيروت ١٩٨١ . راجع المقدمة ص ٥ .

(٢) أضفتُ الكلمة للسياق ليستقيم .

(٣) العمدة ١ / ص ٢٦٣ .

(٤) في ديوان عمر بن أبي ربيعة ، من الشعر المنسوب له ، وروايته : الندى . راجع ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١١١ .

(٥) العمدة ١ / ص ٢٦٣ .

(٦) السابق ١ / ص ٢٦٣ — ٢٦٤ .

(٧) السابق ١ / ص ٢٦٥ .

(٨) أضفتُ الكلمة للسياق ليستقيم .

(٩) العمدة ١ / ص ٢٦٣ .

(١٠) السابق ١ / ص ٢٦٤ .

(١١) نفسه ١ / ص ٢٦٥ .

(١٢) راجع مادة « ظرف » في المعاجم ، وفي يدي - منها - « المصباح المنير » .

(١٣) راجع « باب في اللفظ والمعنى » من الكتاب ، ١ / ص ١٢٧ .

(١٤) أغراض الشعر أو موضوعاته ، أو كما يطلق هو عليها - كما سنرى : أركان الشعر ، وعدّها أربعة ، هي المدح ، والهجاء ، والنسيب ، والرثاء ، وأضاف إليها الوصف . راجع فقرة ٨ من هذا البحث .

(١٥) العمدة ١ / ص ١٢٤ .

(١٦) العمدة ١ / ص ١٢٧ . وما بين المعقوفتين لربط السياق .

(١٧) السابق ، نفسه .

(١٨) السابق ، « باب حدّ الشعر وبنيته » ١ / ص ١٢٠ بخاصة .

وسيعود ابن رشيق إلى أغراض الشعر - مرة أخرى - في الجزء الثاني من الكتاب ، متناولاً كل غرض بالتفصيل ، فإذا هي النسيب ، والمديح ، والافتخار ، والرثاء ، والعتاب ، والوعيد والإنذار ، والهجاء ، والاعتذار .

(١٩) قارن : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، ط ٣ ، ١٩٧٧ ، ص ٨٤ — ٨٦ .

وكتاب أبي هلال العسكري : ديوان المعاني ، ط . عالم الكتب ، دون تاريخ .

(٢٠) العمدة ١ / ص ٩٠ . قارن الشعر والشعراء ١ / ٦٩ .

(٢١) العمدة ١ / ص ٩١ .

(٢٢) السابق ١ / ص ٩٢ .

(٢٣) يلتفت ابن سلام في كتابه : طبقات فحول الشعراء لأثر البيئة في الشعر في إفراده طبقة خاصة لشعراء القرى العربية - مقابل البوادي - كشعراء مكة والطائف والبحرين ويثرب . يقول في أول كلامه عن شعراء الطائف : « وبالطائف شعر وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء ، نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم يغيرون ويُغار عليهم . والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ، ولم يحاربوا . . » (ص ٢٥٩) . ويقول في ترجمة عدي بن زيد : « وعدي بن زيد كان يسكن الحيرة ويراكن الريف فلان لسانه وسهل منطقه . . » (ص ١٤٠) ، من تحقيق : محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة د.ت ، جـ١ .

(٢٤) يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني : « . . فلما ضرب الإسلام بجرانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ، وفشا التأدب والتظرف ، اختار الناسُ من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعاً . . » . والنصّ طويل عن أثر البيئة الزمانية - المكانية في الشعر الإسلاميّ . راجع : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، ط . الحلبي ١٩٦٦ ، ص ١٨ — ١٩ . ويدافع القاضي الجرجاني عن عدي بن زيد وأبي دؤاد الإيادي اللذين زعم الأصمعيّ أن العرب لا تروي شعرهما « لأن ألفاظهما ليست بنجدية » ! راجع ص ٥١ .

(٢٥) العمدة ١ / ص ٩٣ .

(٢٦) السابق ، نفسه .

(٢٧) نفسه .

(٢٨) السابق ، ص ٢٦٥ .

(٢٩) نفسه ، ص ١٢٨ .

(٣٠) نفسه ، ص ١١٩ .

(٣١) نفسه ، ص ١١٦ .

(٣٢) العمدة ٢ / ٢٣٦ .

(٣٣) السابق ٢ / ٢٣٨ .

(٣٤) نفسه ٢ / ٢٣٧ — ٢٣٨ .

(٣٥) نفسه ٢ / ٢٣٨ — ٢٣٩ .



الواقع الأدبي

- **تجربة نقدية**

— قراءة لغوية فى مسرحية (البحر)
لأنس دواد

- **عروض كتب**

— الجذور السوسيو — تاريخية لحركة الإحياء
قراءة فى كتاب (قصيدة المنفى)

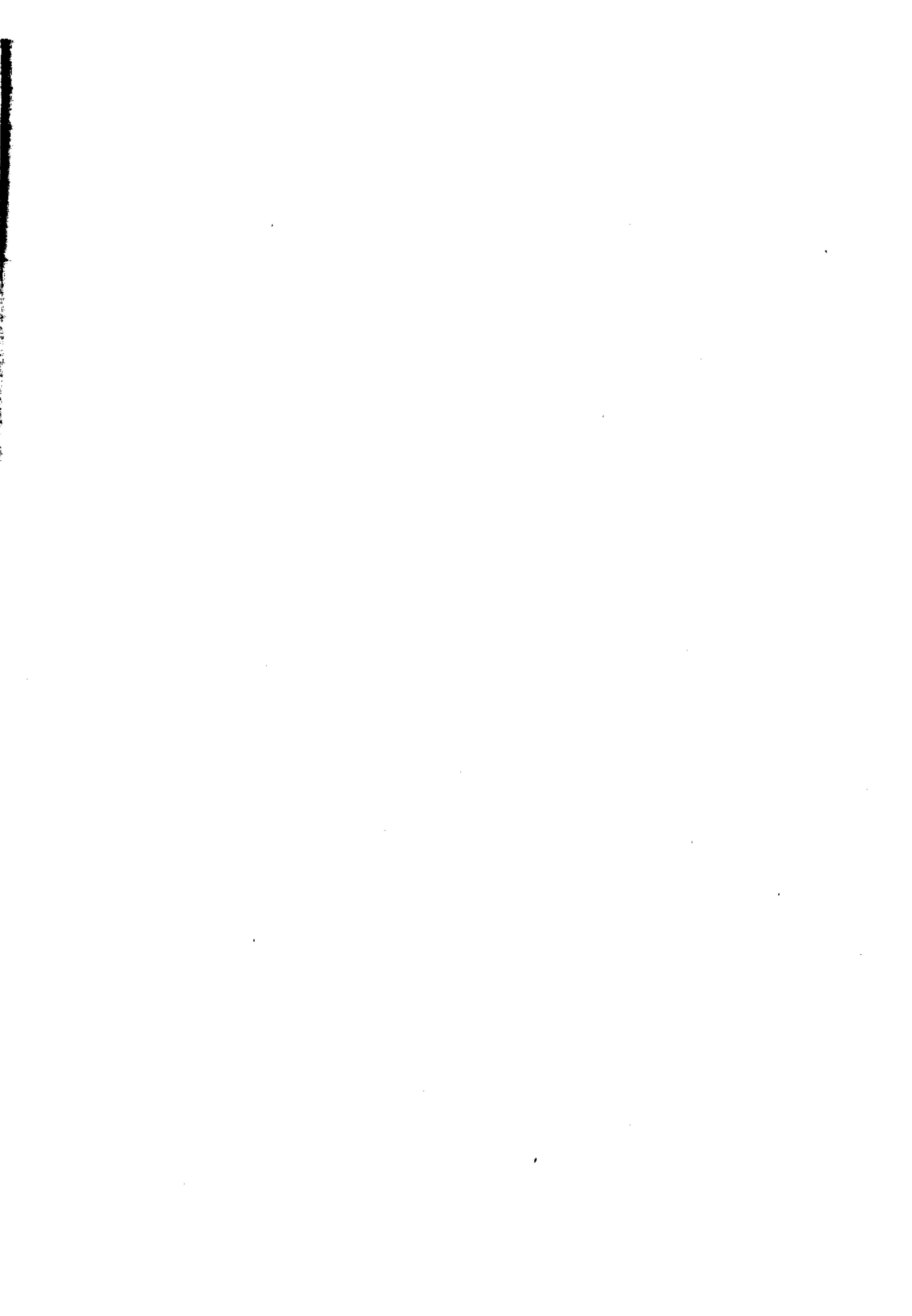
— دراسات فى الشعرية
الشابى نموذجاً

- **تحقيق**

— الرواية الصحيحة المفترضة
لمعلقة عمرو بن كلثوم

- **رسائل جامعية**

— مفهوم الواقعية
فى أدب محمود البدوى القصصى
(١٩٠٨ — ١٩٨٦)



قراءة لغوية
فى مسرحية (البحر)
لأنس داود

محمد عبد المطلب

١

لا شك أن هناك أمرين أساسيين يتصلان بالأدب، ثم بالنقد الأدبى، يمثلان ــ فى رأيى ــ المبرر الحقيقى لأى نتاج ذى طبيعة جمالية. أما الأول فهو كون العمل الإبداعى قيمة لغوية لها مواصفات تفارق اللغة بما هى وسيلة اتصال مباشر أو غير مباشر، كما أنها فى الوقت نفسه تعلن عن الجوهر الحقيقى لطبيعة المجتمع اللغوى. أما الأمر الثانى، فهو كون العمل شكلاً مباشراً يكشف عن الذات اللغوية فى طرفيها: المبدع والمتلقى. ومن المؤكد أن الأمر الثانى قد شغل الفكر الإنسانى عبر التاريخ؛ غير أن اتصاله بالعملية الأدبية قد خلصه من بعض الهوامش التى التصقت به خلال تعامله مع الدرس الفلسفى أو التاريخى أو الدينى.

ولا شك ــ أيضاً ــ أن معظم ما يقدمه النقد الأدبى هو محاولة خلق حوار داخلى بين الخطاب الإبداعى ومجموعة التقاليد الفنية الموروثة أو المستحدثة؛ وهو ما يتيح مزيداً من الوعى لدى المتلقى من ناحية، كما يتيح نوعاً من جماعية القراءة من ناحية أخرى.

والحق أن فن المسرح الشعرى من الفنون القليلة التى لم يكتب لها الانتشار فى ساحة الإبداع؛ فمنذ أن قدم أحمد شوقى أعماله المسرحية، لم يجاوز عدد كتابها ما يسمح بالقول بوجود تيار فى الشعر المسرحى، وغاية ما يمكن قوله هو قيام محاولات متناثرة فى هذا المجال فى تاريخنا الأدبى الحديث. والنظرة الأولية فى هذا الفن الأدبى تؤكد قيامه على محور ثابت، وآخر متغير. أما الثابت فهو اتكاؤه على البعد التاريخى بشكل مطلق، وأما المتغير فهو تعامله مع الواقع المعاصر مباشرة، أو عن طريق الإسقاط.

ومن المؤكد أن التوجه التاريخى له خصوصيته التى تؤهله لتحمل مهمة هذا الفن؛ ذلك بأن التاريخ، بامتداده واتساعه، بحر زاخر بالتجارب البشرية على المستوى الفردى والمستوى الجماعى، لكن تاريخية هذه التجارب تضعها فى إطار الخصوصية، أو المحدودية التى تتقيد بإطار زمانى ومكانى معين؛ وهو ما يقف حائلاً دون التعامل الفنى معها، ونقلها خارج إطارها، وإعطائها صلاحية الحلول فى بيئة غير بيئتها الأصلية. ومن ثم كان على المبدع ألا ينقل تجارب التاريخ كما هى، بل يجاوزها إلى الظروف التى أفرزتها، ومحاولة توظيفها فى تجارب معاصرة، سواء تم ذلك مباشرة، أو بطريق غير مباشر.

وهنا يجب أن نلاحظ مدى الحرية المتاحة للمبدع، التى تسمح له بتحرير الأحداث التاريخية من حرفيتها، وشحنها بمعطيات جديدة ربما لم تخطر على بال أصحابها. والمهم فى ذلك أن يظل العمل فى دائرة القبول الفنى، أو الممكن، بمعنى أن يلازمه تساؤل فحواه: هل من الممكن، أو من الجائز، أن تقع هذه الأحداث من تلك الشخوص برغم ما ينتابها من تحول داخلى وخارجى، وبرغم نقلها من بيئتها الأصلية فى الزمان والمكان؟ وهل من الممكن شحن هذه الشخوص بالقيم الجديدة المعاصرة؟

وإذا كان طرح هذين التساؤلين يتصل بالناحية المضمونية، فإن تمامها يقتضى التوجه الشكلى إلى كيفية تقديم هذا المضمون فى إطار لغوى. وهنا يجب أن يكون فى الوعى إدراك فارق أساسى بين الخطاب الشعرى عموماً، والخطاب الشعرى المسرحى من حيث التشكيل اللغوى؛ فالخطاب الأول يتميز بكثافة لغته كثافة توقف النظر عندها، وتشغله بعلاقاتها، وتدفعه إلى تتبع خطوطها التى تذهب فى كل اتجاه، لتكون شبكة معقدة ليس من السهل اختراقها إلى ما وراءها من دلالات.

أما الخطاب الثانى فإنه يتميز بشفافية لغته، بحيث تسمح للنظر باختراقها، والوصول إلى مدلولها مباشرة. وبمعنى آخر نقول: إن

لغة المسرح تعمل على تنوير المعنى كشفه ، فى حين تعمل اللغة الغنائية على إخفاء المعنى وحجبه .

ويضاف إلى ذلك أن لغة المسرح تجاوز الذوات لتتعلق بهوامشها من المشاعر المتحركة أو الثابتة ، التى تتدخل فى تشكيل الموقف المسرحى ، ومن ثم تزداد ظواهر التصادم الدرامى فيه . ومتابعة هذا التعلق يقتضى أن تتخلص الصياغة من أى مكون لغوى يكون بينه وبين ذهن المتلقى انفصال أو بعد ، كما تتحاشى مجموعة التراكيب التى تنحرف انحرافاً حاداً عن المألوف ، بمعنى أن تقترب لغة المسرح الشعرى من المسرح النثرى .

ومع توافر هذه المواصفات الأساسية ، يمكن أن تتحول اللغة إلى مظهر مادى لكل مقومات المسرحية الأساسية ، كما تتمكن اللغة من مهمة تشكيل المواقف ، وتحديد العلاقات المسرحية ، ويتحول الشخوص إلى مجرد حاملين لها . ولا يمكن أن يتم شىء من ذلك إلا إذا تحركت اللغة نفسها حركة درامية ، بمد خيوطها التركيبية فى اتجاهات متقابلة أحياناً ، ومتصادمة أحياناً ، ومتوازية أحياناً ثالثة .

وشواغل اللغة يجب أن تكون فى منطقة وسطى بين التجريد والتجسيد ، بمعنى أن تبتعد قدر إمكانها عن مفردات الوقائع الجزئية ، وأن تتحاشى ــ إلى حد ما ــ الهموم اليومية النمطية ، وإن كان هذا لا ينفى إمكانية تسرب بعض هذه المفردات إلى الشخوص أو الأحداث فى أوقات بعينها ، تقتضيها الطبيعة الدرامية (وهذا ما يعنى وجود الوعى بها حتى مع غيابها) ، بل من المسموح به أن تتحول اللغة ــ فى مواجهة مثل ذلك ــ إلى كائن صامت يرمز إلى الغائب ويستحضره بالصمت أكثر مما يستحضره بالكلام .

ومن المفترض سلفاً أن اللغة فى المسرحية قائمة على البناء الحوارى ، وهو بناء يقتضى تعدد الشخوص من ناحية ، وتعدد المواقف من ناحية أخرى . لكن الذى يجب الإشارة إليه أن الحوارية تعنى من جانب آخر تحقق نوع من الثنائية فى الخطاب المسرحى ، إذ إنها كما تحمل لغة الشخوص مباشرة ، تحمل كذلك لغة المبدع بطريق غير مباشر . فالثنائية هى جوهر الصياغة المسرحية ، وإن آلت إلى التوحد فى الواقع العمل .

٢

وعلى أساس من هذه المقدمة النظرية يمكن التعامل مع مسرحية (البحر) لأنس داود ، لكنه تعامل يحتم على الدارس توسيع دائرة النظر ، إذ لا يمكن الوصول إلى أبعاد هذه المسرحية دون المرور بالأعمال المسرحية الكاملة للمؤلف ، فهى جزء من كل ، وبين الجزء والكل علاقة جدلية ، والكشف عنها يمثل إضاءة حقيقية لهذه المسرحية .

ولا يمكن ــ بالطبع ــ تقديم دراسة وافية عن النتاج الإبداعى الضخم الذى أنتجه المؤلف ، وإنما الممكن والمتاح هو رصد الثوابت والمتغيرات فيه ، لتكون بمثابة ركائز تنويرية تسمح بالتحرك فى ضوئها للوصول إلى أصدق رؤية جمالية .

والثابت الأول

ــ عند أنس داود ــ هو البعد التاريخى ، الذى تنطلق منه الحكاية ، سواء كان التاريخ بعمقه التراثى ، أو ببعده المعاصر . وحتى عندما يتم الابتعاد نسبياً عن الإطار التاريخى ، فإن الأحداث تظل فى حالة تماسّ مع التاريخ القريب أو البعيد . نلاحظ هذا فى مسرحيات (بنت السلطان) ، (محاكمة المتنبى) ، (الملكة والمجنون) ، (بهلول المخبول) ، (الثورة) ، (الأميرة التى عشقت الشاعر) ، (الزمار) ، (الصياد) ، وأخيراً (البحر) .

أما الثابت الثانى فهو تعلق المسرحيات بقضايا لها خصوصية تجريدية تتعالى بها على التاريخ والأحداث ، تتمثل فى العدل ــ الحرية ــ الحق ــ الخير ــ الجمال ، فلم تخل مسرحية من التعلق ببعض هذه القضايا ، أو كلها . ويمكن رصد هذا التعلق على النحو التالى :

بنت السلطان : العدل ــ الحرية .
محاكمة المتنبى : العدل ــ الحرية ــ الحق ــ الجمال .
الملكة والمجنون : الحرية .
بهلول المخبول : العدل ــ الحق .
الثورة : الحرية .
الأميرة التى عشقت الشاعر : العدل الحرية
الزمار : العدل والحرية .
الشاعر : الحق ــ العدل ــ الخير ــ الحرية .
الصياد : الحرية ــ العدل الاجتماعى .

الثابت الثالث :

أن المرأة فاعل أساسى فى كل الأحداث ، وهى فاعلية إيجابية ، من حيث إنحيازها ــ بشكل لازم ــ إلى جانب الحق ، إلا فى بعض المواقف الهامشية التى لا تؤثر فى هذا الثابت الأساسى .

الثابت الرابع :

تناقض السلطة مع الشعب ، وانحيازها إلى جانب القهر . ولم يتخلف هذا الثابت فى كل الأعمال . حتى فى مسرحية (البحر) ، عندما تكون السلطة فى منطقة محايدة ، فإن حيادها لا يمنعها من الانقياد لشخصية تدميرية هى شخصية رجل الدين الزائف .

الثابت الخامس :

استدعاء شخصيات بعينها ، لها وظيفة فنية أو اجتماعية ، لتتدخل فى تشكيل الأحداث ، تدخلاً مباشراً أو غير مباشر . وهذه الشخصيات هى : الشاعر ، ودوره مساندة الحق ، والفيلسوف يتوافق معه فى هذا ، وإن اختلف مسلك كل منهما فى الوصول إلى هدفه ، ثم يأتى معهما رجل الدين ليمثل عنصر الزيف والخداع ، وليمثل المفارقة الحادة بين الظاهر والباطن .

الثابت السادس :

اتخاذ (الفكاهة) ركيزة ـمديئة ، تتدخل ــ حكائياً ــ فى أوقات بعينها لتخفف من صرامة الواقع وجهامته ، حتى فى أشد المواقف

جدية . وعند أكثر الشخصيات صرامة ، يمكن للفكاهة أن تتدخل لتؤدى وظيفتها الفنية ، كما حدث من الزعيم سعد زغلول ــ فى مسرحية الثورة ــ عندما اقترح أن يتصارع سلطان مصر وملكة بريطانيا ، والفائز منهما يكون صاحب الحق فى سيادة الأخر .

أما المتغيرات فهى مجموعة من الأحداث المسرحية التى تقتضيها طبيعة الواقع الذى تجسده المسرحية ، كرصد الوحدة بين المسلمين والأقباط فى مسرحية (الثورة) ، ورفض الموروث فى جملته ، لما ينقله إلى الواقع الفنى من صور كريهة لمفردات فقدت صلاحيتها بالنسبة للواقع المعاصر . ومنها التحليق فى أفق النور فى مناطقه المختلفة ، وإظهار الحاشية التى تحيط بالسلطة بما هى عامل تدميرى بتوجيهها إلى طريق الظلم والقهر ، وإبراز بعض القضايا الفكرية التى تتداخل مع الحقيقة المطلقة ، كما تتداخل مع حقيقة الوجود الإنسانى .

ومن المؤكد أن المبدع فى كل ذلك كان يسعى ــ فنياً ــ إلى خلق واقع جديد ، أو إلى التعديل فى الواقع القائم على أقل الاحتمالات . ذلك بأن أعماله المسرحية تعيش ثنائية داخلية بين الزمان والمكان ، من حيث الاحتواء على زمن الأحداث الفعلى ، وزمنها التقديرى المعاصر ، ومكان الأحداث الفعلى ، وإسقاطاته المعاصرة . وهذه الثنائية هى التى تجعل مسرح أنس داود صالحاً للتعامل مع عالمه الذى يعيشه صلاحية مطلقة ؛ لأن المتلقى ــ من خلاله ــ يعيش الثنائية نفسها ، فيصير إلى حركة جدلية بين الظاهر والمضمر ، أو المقول بالفعل ، والمقول بالقوة ؛ وبهذا يصبح ــ على نحو من الأنحاء ــ مشاركاً فى العملية الإبداعية ، بل موجهاً للأحداث ، ومفسراً لها على صعيد واحد .

٣

والتعامل التحليلى مع مسرحية (البحر) يقتضى تقديمها فى إطار كمى أولاً ، ثم التحرك لتحويل التعامل الكمى إلى تعامل كيفى . والمسرحية تتشكل من ستة مشاهد ، تدور فى إطار زمنى ومكانى يمتد فى المعنى إلى العصر الأندلسى ، ويقدم المشهد الأول ختام الأحداث ، حيث يعود الشاعر (وعد) ، ومحبوبته (مارية) إلى بلاد الأندلس من مصر ، ومعهما جثة الفيلسوف (واثق) . ويتبدى من الحوار أن (وعد) فى حالة نفسية وعقلية مضطربة ، فقد كان يهذى بأفكار وعبارات لم يستطع الحاضرون استيعابها فظنوا به الجنون . وداخل هذا الموقف يتم استدعاء الشاعر العربى القديم (عروة بن الورد) بطريق الاسقاط على الواقع المضطرب المأزوم ، الذى يحتاج إلى شاعر وثائر على صعيد واحد . ويتشكل هذا المشهد من مائتين وواحد وثلاثين سطراً ، وتجرى أحداثه فى بلاد الأندلس . والواقع أن هذا المشهد يمثل استكمالاً فعلياً للمشهد السادس .

أما المشهد الثانى فإنه يتشكل من أربعمائة وثلاثين سطراً ، وتجرى الأحداث فيه فى قصر السلطان ، ويتحمل هذا المشهد مهمة الكشف عن طبيعة الشخوص الرئيسية فى المسرحية ، من خلال طرح الدعوة إلى إقامة شعيرة دينية هى زيارة الأماكن المقدسة فى المشرق ، وبث الدعوة على يدى رجل الدين (خدرنق) ، الذى ينصح السلطان باصطحاب رفيقيه : (وعد ــ واثق) نكاية فيهما ، من حيث إن الرحلة كانت تعنى المشقة والحرمان من اللهو والمتعة . وخلال الحوار يتكشف التوجه الفكرى للسلطان ، والتوجه العقلى لواثق ، والتوجه الوجدانى لوعد ، والتوجه التضليلى لخدرنق .

ويتكون المشهد الثالث من ثلاثمائة وواحد وتسعين سطراً ، تدور أحداثها فى (قفط) ، القرية المصرية التى تقع على البحر الأحمر . وفى هذا المشهد يتم إجراء حوار بين وعد وواثق ، يتكشف منه المفارقة الحادة بين توجهات واثق وخدرنق ، كما يتم لقاء وعد ومارية ، وتنعقد بينهما علاقة حب مشبوبة من جانب وعد ، ومتحفظة من جانب مارية .

وتسمح الأحداث بظهور شخصية نسائية إضافية هى (أروى) صديقة مارية ، لتكون رمز الغواية الأنثوية المنطلقة ؛ فهى مرة تحاول إغواء وعد ، ومرة تحتال للإيقاع بواثق ، الذى يستجيب لها فى حذر شديد ، لأن مبادئه تتنافى مع هذا العبث .

ويتشكل المشهد الرابع من مائتين وستة وأربعين سطراً ؛ وهو استكمال للمشهد السابق عليه ، حيث تستمر الأحداث فى البيئة المكانية نفسها ، ويخلص المشهد لعرض أفكار واثق وخدرنق تفصيلياً خلال حوار ثنائى يجرى بينهما ، ينتهى بالكشف عن مهمة كل منهما فى العالم (ومن طبيعة الأمور أن يدعى كل طرف أن الحق فى جانبه) ، وبتهديد مستتر بقتل واثق .

وتتدخل ــ فى المشهد ــ شخصية إضافية هى شخصية (بعزقة الضب) ، الذى يخدع (واثق) حتى اطمأن إليه ، ثم أجبره على التنازل عن ممتلكاته فى أشبيلية ، وطعنه طعنة قاتلة .

ثم يأتى المشهد الخامس مكوناً من مائتين وثمانية وسبعين سطراً ، وتجرى أحداثه فى البيئة المكانية نفسها ، ويؤدى هذا المشهد مهمة الكشف عن الجانب الخفى فى شخصية (خدرنق) ، بعد الكشف عن الجانب الظاهرى منها فى المشاهد السابقة ، فيتضح أنه رجل سكر وعربدة ، وأنه على علاقة آثمة بأروى ، وأنه فى الوقت نفسه محب لمارية . ويتدخل هنا ــ أيضاً ــ (بعزقة الضب) تحت اسم جديد (عكل) مطالباً خدرنق ــ بحكم صداقتهما القديمة ــ بحقه فى أن ينال بعض ما يتمتع به خدرنق من ملذات وثروة ، مكافأة له على قتله واثقاً ، فيجد مطلبه هذا استجابة من خدرنق ، على نحو يدل على أن خدرنق هو القاتل الحقيقى لواثق .

وتنتهى المسرحية بالمشهد السادس ، الذى يتكون من مائتين وثمانية أسطر ، وفيه يدور الحوار بين وعد ومارية عن واثق وعن أهدافه العقلية والصوفية ، مع مقارنتها بتوجهات خدرنق

التدميرية . وخلال هذا الحوار يتحقق الهدف الفعلي للمسرحية ، حيث يرفض العاشقان المختلفان في عقيدتيهما الدينية مبدأ العنف في التعامل البشري ، ويؤكدان أن العالم في حاجة إلى دعوة حقيقية للحب والتسامح . وهنا يتكشف الإسقاط المعاصر في خوف مارية على وطنها مصر أن تمزقه الفتن والخلافات ، وأن يدمره العنف ؛ وهو أمر دخيل عليه ، غريب على أبنائه .

والمسرحية على هذا النحو تكاد تكون فصلاً واحداً مكونا من مشاهد متعددة ، نتيجة لامتداد الحدث بكل متونه وهوامشه في كل المشاهد في منطقية فنية عالية . وظاهر الأمر أن هذه المشاهد ستة ، ولكنها في الحقيقة خمسة فقط ؛ إذ إن المشهد الأول بمثابة استكمال للمشهد الأخير ، وكأن الأحداث تتحرك دائرياً في حلقة مكتملة التلاحم . والواقع الصياغي نفسه يؤكد هذه الحقيقة ؛ ففي المشهد الأول تقول المجموعة :

ما الذي في الأفق من نور ونيران ،
ورعد ، وبروق
يا مياه البحر قد جفّت الرمال
وتمردت على صمت الطريق
اكشفي لي الستر ،
ضميني إلى الغيب الغريق
أطلقيني في المدارات ،
نبيا كالنبيين ،
وقديساً له صوت الحريق[1] .

وتنتهي المسرحية بترديد المجموعة للقول بنصه ، وكأنه يحمل في ثناياه الجوهر الفكري الذي تدور حوله الأحداث ، ويحلق حوله الحوار ، من حيث كان رصداً للزمن الآتي بكل ما يخفيه من خطر أو أمن ، وإن كان من الواضح توقع غلبة الخطر على الأمن ، وذلك من خلال ما توحي به صيغة الجمع (نيران) . وربما كان ذلك السببَ المباشر لطلب اللحاق بالبحر رمز الخلاص ، خوفاً من تحركات الرمال المخيفة . والمدهش أن الحوار يحتمل مجموعة الشخوص من واثق ووعد ومارية ، كما يحتمل ظواهر الواقع المعاصر بكل مأساويته . وقمة المأساوية تتمثل في ذلك العنف الغريب على أرض مصر ، القادم إليها عبر الرمال ، الذي لا يمكنه التعامل معها إلا على أساس الفهم الصحيح لعالم الغيب واستلهام جوهره التنويري لإعلاء الحق وقهر الظلم ، مروراً بعالم البحر وامتداده الرمزي .

٤

والمؤشر الإحصائي للمشاهد يدل على أن المشهد الثاني كان نقطة الثقل في المسرحية ، يليه الثالث ، فالخامس ، فالرابع ، فالأول ، فالسادس . وليس ذلك ناتجاً للإحصاء الكمي فحسب ، بل إن احتواءه على الشخوص الرئيسية يرشح هذه الأسبقية ، حيث ضم كلاً من وعد ، وواثق ، وخدرنق ، والسلطان ، في حين ضم المشهد الثالث شخوص وعد ، وواثق ، ومارية ، وأروى ، وضم الخامس خدرنق ، وأروى ، وهكل (بمزقة الضب) ، واجتمع في الرابع واثق ، وخدرنق ، وهكل ، وفي الأول وعد ، ومارية ، وفي السادس وعد ، ومارية .

وإذا كان المشهد الثاني قد شكل نقطة الثقل ، فإن شخصية (وعد) تمثل البطولة الأولى في الأحداث على مستوى الكم ، وعلى مستوى الكيف أيضاً ؛ فقد استغرق ملفوظه الشعري في المسرحية خمسمائة وأربعة وخمسين سطراً ، بنسبة ٣١ ٪ تقريباً من مجموع أسطر المسرحية ، التي تبلغ ألفا وسبعمائة وأربعة وثمانين سطراً .

وإعطاء « وعد » كل هذه الأهمية مسرحياً يتساوق مع توجهات أنس داود في إعطاء الشاعر أهمية خاصة في كل أعماله المسرحية . ولعل إطلاق اسم (وعد) عليه كان للإيماء بأن المستقبل الإنساني مرهون بالوجدان إذا صدق في تعامله مع الواقع . ويبدو أن اختيار أسماء الشخوص قد تم عن وعي وقصد للإيماء بملامح كل شخصية ــ كما سوف نرى .

والمسلك العام لهذه الشخصية المحورية يدل على طبيعتها العاشقة للحياة ، المنطلقة في رحابها ، تعب منها قدر استطاعتها ، من حيث كانت أهداف الشاعر الحياتية ــ في المرحلة الأولى ــ لا تجاوز الخمر ــ المرأة ــ الصيد . فعندما يعرض عليه السلطان فكرة الرحلة إلى الشرق ، وأنه سيصحبه فيها ، يقول :

طلعة قنص
حفلة عرس
موكب رقص
ليلة أنس
لبيك
لبيك يا مولاي ، وحامل خفيك
مادام هنالك نهر من أنهار الكوثر
وغناء عذب الإيقاع ، يعربد فوق شفاه يقطر منهن السكر
وحور عين .
كأمثال اللؤلؤ المكنون .
فالجنة حيث تكون يا مولاي .

ولكن عندما يأخذ هذا التوجه مسلكاً عاطفياً جاداً ، فإنه يتحرك داخل حدود أخلاقية ، فما أن انعقدت مع مارية علاقة حب صحيحة ، حتى أخلص لها الإخلاص كله ، ورفض أن يصرفه عنها صارف ، حتى ولو كانت أفكار واثق الفلسفية ، التي كان يرى فيها هروباً من الحقيقة الإنسانية ، يقول وعد لواثق :

أنت بلا قلب
تعرف أني محترق الخافق
ولهان الوجدان

لم تحدثني عن تلك الآراء العرجاء
لن تبصرني بعد الآن
(يمضي غاضباً) .

واثق : وإلى أين ؟
وعد : أبحث عن مارية السمراء
نجمة عمرى في الليل المعتم[3] .

كما يرفض أي علاقة عبثية تصرفه عن هذا الحب ، أو تنتقص من سموه ، فعندما تحاول (أروى) أن تشده إليها ، وتتحسس وجهه في عملية إغواء ، يؤنبها قائلاً :

أهلاً .. أصديقتها أنت ؟!
....
ابتعدى الآن .. أنا
مختل الأعصاب ، ومسلوب العقل
قد تقبض كفاى على هذا العنق المرمر،
أو تسحق هذا الجسم النذل[4] .

وهذا المسلك العام لشخصية وعد يتوافق إلى حد بعيد مع تكوينه الداخلى ، الذى استطاع الحوار أن يستحضره في كل مواقفه الجزئية والكلية ، ويطرحه على المتلقى ليدرك أبعاد الشخصية فيتجاوب معها ، أو يرفضها تبعاً لهذا التكوين .

في الإطار الكلى يجسد « وعد » الوطنى المغرم بوطنه :

انظرى .. مارية الحلوة
هذا موطنى الرغد ،
وأفياء بلادى
انظرى للشجر المورق ، والغدران
والطير الذى ينشد أفراح فؤادى[5] .

وعشق الوطن كان مدخله لعشق الجمال في كل وطن :

يا قفط
واحات نخيلك ، غدرانك ،
أسراب عذارك
حلن جرار الماء
وغنين مواجيع الوجد
ورواهب ديرك ـ باركهن الله ـ
مددن ذراعاً بالحبّ
وكفا بالماء العذب
فلتحرس واديك الرحب
ـ جنة هذى الدنيا ـ عين الرب[6] .

وفي المرحلة الثانية من تطور هذه الشخصية يتصاعد هذا العشق إلى نوع من الوجد الصوفى الذى تتلاشى فيه الذات لتلتحم بالمطلق في سبيل أن تحل مشكلتها الوجودية . ويتجلى هذا التشكيل في حوار ـ مكثف الدلالة ـ بين وعد ومارية :

وعد : عانيت كثيراً حتى عشقت روحى البحر
مارية : يسلمك البحر إلى البحر

وعد : الأفق الأبعد
مارية : حلم الغد
وعد : قال الشبلى :
« الصوفية أطفال في حجر الخالق »
وكذلك الإنسان العاشق
مارية : والشاعر يا طفل العذب
وعد : صوفى ناجى محبوبه[7] .

ومن مجموعة هذا التكوين بعناصره المتناسقة ، يتم رؤية الشاعر لعالمه . وتتلخص هذه الرؤية في أن العالم مهزلة تبحث على الابتسام :

العالم في نظرى مهزلة تبحث في شفتى البسمة
أو تطلق من حنجرتى قهقهة ناعسة مهزومة[8] .

ومادام هذا هو حال العالم في واقع الرؤية ، فإن الشاعر يمتلك قدرة خلق عالم آخر ، أو التعديل في عالمه القائم على الأقل :

يبتكر الشاعر مدناً كاملة ، وحدائق
مزهرة ، في زورق حرف
ليس بعيداً أن يبتكر السيف[9] .

وإمكانية تحقق هذه القدرة الخالقة تتأتى من تلازم عميق بين الشعر والتصوف والنبوة :

الشاعر والمتصوف والمتنبى
تجربة عناء في هذا الكون[10] .

كما تتأتى بإعمال عنصرين متلازمين : الحب ـ الخيال . وهذا ما يؤكده وعد في مواجهة مارية :

لن تخدعنى كلماتك عن نفسك
فأنا أصل إلى جوهرك النورانى
كما يصل الصوفى إلى أعتاب الرب[11] .

وهذه الطاقة الإدراكية الهائلة كانت وراء تنبؤ « وعد » بمقتل واثق على يد خدرنق على نحو من الأنحاء .

وبالضرورة فإن هذا التكوين الداخلى المشكّل للسلوك الخارجى ، قد كان صاحب الفاعلية المؤثرة فى علاقة « وعد » بغيره من الشخوص ؛ فقد نشأ فى أحضان صداقة حميمة مع السلطان وواثق ، جعلت منهم ثالوثا متناغماً برغم ما بينهم من مفارقة داخلية أو خارجية . وفى موقف من أكثر المواقف دلالة على هذه الحقيقة يتداخل الثلاثة فى نشيد هزلى معبر قائلين :

ها نحن صعاليك الدنيا
نتنقل فى أية ثانية
ما بين العرس وبين المأتم
لنقول لهم :
دنيا فانية[١٢] .

واللافت أن هذه الصداقة العميقة لم تقف حائلاً دون استقلالية « وعد » فى مواجهة أفكار واثق ، وعدوه خدرنق . ويمكن أن نقول إنه اختار منطقة وسطى — بينهما — تقوم على رفض حدة كل منهما فى موقفه إزاء الآخر :

وعد لواثق : صوتك أنت وصوت الشيخ خدرنق
حدا السيف واحد
يتفنن فى القطع
كل منكم يصلح جزارا
. . . .
الصوت الواحد فى هذا العالم صوت القتل
البعد الواحد يحمل للأبعاد الأخرى
إنذارا بالقتل[١٣] .

وليس معنى الوسطية هنا تقبل « وعد » لتركيبة خدرنق الداخلية ، ولكن معناه الوقوف بين طرفى التناقض الفكرى المتوهم (الشرع — العقل) ، ليكون ذلك محولاً لرفض أى نظام شمولى يغيب فيه الرأى الآخر . أما خدرنق بمكوناته التضليلية فهو مرفوض جملة وتفصيلاً ، وما تتاح فرصة لوعد داخل الأحداث إلا ويبدى هذا الرفض فى أسلوب حاد أحياناً ، وساخر أحياناً أخرى :

الشيخ خدرنق مهووس
بالذهب الإبريز الأصفر
إن لاحت فى الصين فلوس
يتحدى البحر ويتشمر[١٤] .

لكن يظل الرفض دائماً فى دائرة احترام وجود الآخر ، بمعنى نبذ العنف فى مواجهة اختلاف الرأى ، أو حتى فى مواجهة الرفض . يقول « وعد » عن خدرنق :

فى ظلمة ليل كدت أباغته
ضربة سيف أو طعنة خنجر
وتريح العالم من هذا الوغد
لكن عاتبنى الشعر
قافية يرقد فيها السحر
يبقى فيها هذا الشيخ
— بلحيته الكثة ، والنظرات الشيطانية —
مصلوباً أبد الدهر[١٥] .

وتتوالى مجموعة علاقات « وعد » بالشخوص إلى علاقة توحد بينه وبين مارية برغم اختلافهما فى العقيدة ، حيث يتم زواجه منها ، وعودتهما إلى بلاد الأندلس .

٥

ويأتى (واثق) فى المرتبة الثانية كما وكيفا ؛ فقد استغرق ملفوظه الشعرى مائتين وتسعين سطراً . وإذا كان وعد قد حضر بشخصه فى أربعة مشاهد : الأول — الثانى — الثالث — السادس ، فإن حضور واثق قد اقتصر على ثلاثة مشاهد : الثانى — الثالث — الرابع . وفى وسعنا أن نتبين — من خلال النظر إلى المسلك العام لهذه الشخصية داخل المسرحية — أنها من طراز خاص ؛ فليس فيها من التعقيد ما لاحظناه فى وعد . وربما كان مرجع ذلك إلى أن شخصية وعد تعيش فى خارجها على وجه العموم ، ومن ثم كان من الميسور إدراك ما فيها من تركيب وتعقيد ، فى حين تعيش شخصية واثق فى داخلها غالباً ، ومن ثم يكون الوصول إلى أبعادها محاطاً ببعض المحاذير ، خوفاً من التخمين أو التخليط الذى يضفى على الشخصيات ما يتنافى مع تركيبها الحقيقى .

ونستطيع بداية القول إن شخصية واثق ذات بعد واحد ، ألزمها سلوكاً نمطياً حيثما أتيح لها أن تشارك فى الأحداث ؛ وهو سلوك يعتمد العقلانية الخالصة . يقول واثق :

العالم مملكة الإنسان
العقل . . الربان . . اليقظ ، الحذر ، المولع بالكشف وبالتنوير
فى هذا الحشد الهائل من أوهام وخيالات وأساطير
أصل إلى اللب
أنزع عنه الأعراض إلى الجوهر[١٦] .

وهذا المسلك العقلى الصارم يكسبه نوعاً من المصارحة التى تصل إلى درجة مواجهة السلطان بحقيقة حاشيته التى تحيط به ، وكيف أنها مجموعة من المنافقين . يقول واثق للسلطان :

أو لا يكفى ما حولك من عُبّاد الشمس
يشرق مولاى السلطان
فيشرق عباد الشمس
يغرب مولاى السلطان
يغرب عباد الشمس
عباد الشمس يحرك أذنيه نحو الشمس ولا يتعب[١٧] .

ثم مواجهته بضعفه الداخلي :

واثق : صدقني .. إني أتعذب
رجل من معدنك الطيب
نفاذ الفكر .. لماذا :
يملؤه يقيناً .. يهزم من الداخل[١٨] .

وهذا التوجه العقلي الصارم — بلا شك — كان وراء نظرته الرديئة إلى فن الشعر ، على أنه مجموعة من النزوات والأوهام التي لا تتآلف مع العقل . وهو يقرر هذه الحقيقة في وجه «وعد» :

الشعر الغارق في التعبير عن النزوات الدنيا
وتصاوير الأوهام[١٩] .

وهذا النفور من المنحى العاطفي يتوافق مع أخلاقياته التي يلتزم بها ، حتى في أشد المواقف إغراء ؛ فعندما تتقدم إليه (أروى) لتعرض عليه نفسها ، يرفض في كبرياء مغلف بنوع من الدماثة الغريبة عليه :

واثق : عفواً .. عفواً .. يا أروى
أنا ملتزم بفضيلة نفسي باسم العقل ، كما أن
صديقي الشيخ خدرنق ملتزم باسم الشرع ، فلا
أقوى
مع إعجابي بالكرز الرائق ، بالسوسن مبتسماً
بأريج الفل
لا أجرؤ أن أهتك ستر امرأة في جنح الليل[٢٠] .

ويبدو أن هذه المعارضة بين العقلانية والحس الجمالي ، كانت تمهيداً لأن تحتل أروى داخل هذا العقل مكانة عاطفية ، وكان هذا إعلاناً ضمنياً عن أن النزعة العقلية وحدها محال أن يكون لها السيطرة على مقدرات الإنسان . وحديث واثق إلى أروى يؤكد هذه الحقيقة :

ما أطول ليل العاشق
ما أحلى تلك الأطياف
هأنذا أتذكر ، بل أحيا
أحلام الحب الأول
ينبض في أطرافي اليابسة الشوق الراجف
وأعيش بأوهام مراهق[٢١] .

ولا شك أن هذا المسلك الأخير يتنافى مع عقليته الصارمة التي تسيطر على تكوينه الداخلي ، والتي لا تعرف إلا الممارسة الحضورية ، وتتحفظ أمام مجموعة الغيبيات على وجه العموم :

واثق : نحن وجدنا في هذا العالم
فلنسأل أنفسنا
كيف نكون
لا داعي أن نسأل :
من أين .. لماذا ؟
فلك رجم بالغيب[٢٢] .

وهذا التوجه الوجودي — في جملته — انعكاس المجموعة من التكوينات الفكرية التي ينتمي بعضها إلى تأثيرات «اعتزالية» تحررية ، وبعضها إلى تأثيرات يونانية أرسطية ، على نحو شكل عند واثق إدراكاً شمولياً لمطلق الوجود ، من حيث تمثيله لروح العالم الذي تسعى الإنسانية إلى بلوغ أعتابه ، واستشراف أنواره .

ويشير حوار «وعد» ومارية إلى هذا الجانب من تكوين واثق الفكري والثقافي :

وعد : خَيَّره الرمل
كأس السم أو الخنجر
مارية : سقراط
وعد : كان شغوفاً به
يتحدث عنه كما يتحدث عن ضوء الشمس
يرتاد رؤاه كما يرتاد الظامىء
نهراً من أنهار الفردوس
مارية : يهتف بالإنسان
أن يدرك أبعاد وجود ممزوج
بالحيرة والحرمان
....
هل كان أرسطو أسعفه
وعد : كلا ... ابن الراوندي[٢٣] .

وهذا التراكم الثقافي حدد نظرة واثق للعلاقة بين الشرع والعقل ، وكيف أن الشرع وحده غير قادر على حل مشكلة العالم دون مساندة من العقل :

خدرنق : العقل أضل الإنسان
أدخله في غابات شرور ، ودهاليز غواية
(مشيراً إلى السماء)
من شرفة هذا النور الفذ
يأتي الإنقاذ
واثق : هل حل الإشكال
اجتمع الناس على غاية

كلا يا شيخي
ازدادت في العالم أنهار الدم
امتدت آبار الحقد الأعمى
اجتثت أشجار الحب الأخضر من قلب الإنسان
....
العقل هو المرفأ[٢٤] .

وهنا تأتي دعوة واثق إلى عقد نوع من المصالحة بين الشرع والعقل ؛ لأن امتلاء العالم بالمتناقضات في حاجة إلى مواجهة بالحوار العاقل ؛ وهذا ما يدعو إليه خدرنق وهما في قمة الاختلاف :

واثق لخدرنق : لا أنكر أنك تملك ترسانة أسلحة هجاء

مقذع
لكنى أتمنى أحياناً أن نتحاور فى دائرة العقل
أن نفتح نافذة للفكر
تزن الآراء بميزان إنسانى
تسلم عقلك حراً[٢٥] .

أما علاقة واثق بشخوص المسرحية ، فهى تشكل امتداداً لصداقة طفولية مع السلطان ووعد ، تتخلص من كل مظاهر التكلف ، كما تخلص لكل مظاهر الود ، فى حين تجسد علاقته بخدرنق التناقض فى أقصى درجاته ، بل الرفض الكامل لهذه الشخصية الرديئة ظاهراً وباطناً :

واثق : صدقنى يا شيخى .. أنا لا أتجاهل قدرك
بل أهمس فى نفسى أحياناً
ما أبرعه من رجل حاذق
حين يصب مواعظه النارية
ويحصن على التقوى
فى ورع مصنوع زائف
يزداد رصيد الأوقاف ،
وتنتفخ جيوبك بالذهب الإبريز[٢٦] .

وقد انتهت حياته نهاية مأساوية ثمناً لمبادئه وأفكاره على يد (بعزقة الضب) ربيب خدرنق ؛ فشخصيته ــ فى مجملها ــ تكاد تنبثق من اسمه الذى تجلى من خلاله فى الأحداث (واثق) .

٦

ويمثل (خدرنق) الشخصية الثالثة من حيث المساحة اللغوية التى حازها فى المسرحية ؛ فقد امتد ملفوظه إلى مائتين وواحد وخمسين سطراً ، بنسبة ١٤ ٪ تقريباً من جملة أسطر المسرحية ، كما تدخلت هذه الشخصية حوارياً فى ثلاثة فصول : الثانى ــ الرابع ــ الخامس ، متساوية فى ذلك مع شخصية واثق . وطبيعة الدور الذى قامت به كان وراء اختيار رمزها الاسمى (خدرنق) ، بما يحيل إلى مرموز غير مباشر هو (العنكبوت) ، بكل هوامشه الخرابية من ناحية ، والانتشارية من ناحية أخرى . والمسلك العام لها ينم عن ازدواجية تقابلية بين الظاهر والباطن ، أو لنقل إن هذه الشخصية تعيش حياتين متناقضتين تمام التناقض ؛ فمن ناحية تضع نفسها فى إطار خارجى يقوم على إدعاء التدين ، وحراسة الشرع :

أنا فى هذا العالم ، راعى تنفيذ الأحكام ، مدافعة
الأوهام ، إشاعة روح العدل
أَكِلُ إلى الأكفاء الأطهار رعاية هذا العهد[٢٧] .

وباسم هذا الإطار الخارجى يعطى لنفسه الحق فى تحريض السلطان على رحلة الشرق :

ويثير شجونى يا مولاى
أنك لم يخفق قلبك حتى الآن
لم تهف بألف جناح نحو الشرق[٢٨] .

كما يقدم التوجيه والوعظ لواثق :

يا ولدى .. رقق قلبك بالدعوات المبرورات
واستقبل من يومك ما فاتك أمس
لا تنظر فى عين الشمس
أنقذ روحك من أدران الوسواس الخناس
حتى لا تهبط للقاع[٢٩] .

وفى مقابل ذلك يتكشف سلوك الشخصية عن تبذل وتهتك لا حدود لهما ؛ فعند مقابلته لأروى تتضح هذه الحقيقة فى قوله لها :

انتفضى من خلف النخلة
من ألف امرأة أعرف هذا العطر ،
وأشتاق إلى شم الوهج الرائع ،
ضم الجذع الفارع
فضم التفاح الجائع
أشتاق إلى ملح العرق المتصعد بين النهدين[٣٠] .

أما الخمرة عند الشيخ فهى (ألطاف المولى) :

خدرنق : ما هذا ؟
أروى : من ذوب فؤادى قنينة خمر
خدرنق : يا ألطاف المولى ..
رديف لشباب عَمَرَتْ فيه ليالِىُّ الحلوة
بالأسمار وباللذات القصوى[٣١] .

وقمة الضلال أن يتلاعب بتعاليم الدين ، ويجعل اقترافه الحرام فى إطار من الشرعية . يقول لأروى مزيفاً على نفسه وعلى الآخرين :

قولى : حتى نبقى فى دائرة الشرع المحروس
من الله : وهبتك نفسى

واستكمالاً لهذا المسلك يتحرك خدرنق لتخطى كل عقبة تقف دون تحقيق غاياته ، مستعملاً الطرق المشروعة وغير المشروعة ، التى تصل أحياناً إلى درجة القتل ، حتى ولو كان قتلاً بالنوايا ؛ إذ كانت هذه نيته تجاه واثق ، وقد هدده بها فى جملة سالبة أقوى فى تأثيرها من الإيجاب ، عندما قال له :

ثق بى
لن يغتالك أحد من أتباعى[٣٢] .

وكانت هذه نيته تجاه وعد أيضاً :

خدرنق : مارى
يدى على دم الشاعر

فى جبينه المشيم
فى أشلاء قلبه الطعين
فوق رأسه الذبيح بالسكين[٣٤] .

والمدهش فى كل ذلك أنه يكاد يلقى مسئولية هذا المسلك على الله ويدعى أنه حارس شريعته على الأرض ، ففى لحظة انغماسه فى دنيويته يتطلع إلى السماء قائلاً :

أعرف أنك تضحك فى ملكوتك من هذا الخلق
أنت غرست الأضداد بأعماقى
شرخ فى كينونة نفسى كالأخدود المنشق
روح يغمرها النور فتصعد
جسد منغمس فى الطين ،
ومتمش بأريج التفاح وفاكهة الهند[٣٥] .

والنظر فى التكوين الداخلى لهذه الشخصية المعقدة يفسر هذا المسلك المزدوج ، حيث يمتد هذا التكوين إلى مرحلة مبكرة من عمره ، فقد كانت النشأة الأولى موغلة فى الوضاعة ، يكشف عنها حواره مع عكل .

عكل : يا ابن بهانة .. بائعة القرع
يا أعظم مخلوق .. يا مجدع
خدرنق : اخرس يا وغد
هذا أسلوب الحارة
فننغلق هذا الماضى الأسود[٣٦] .

وفى عملية تعويضية يعمل خدرنق على جبر هذه النشأة باستيعاب ما يصل إليه من المعارف ، وبخاصة الكلامية والفلسفية ، ينم عن ذلك حديثه إلى واثق :

خبرنى من أنت ؟ ..
أرسطى كابن اللاوندى لا يؤمن إلا بالحس
أم صوفى يصل إلى الغاية بالرؤية والحدس
من أهل الباطن أنت ؟
تدع الأرواح ، وترتاح على أعتاب الرمز[٣٧] .

والملاحظ أن هذا التوجه المعرفى كان موظفاً لخدمة أغراضه ، ومقاومة أى مسلك يمكن أن يقف عقبة دونها . ومن هنا نراه يرفض العقل رفضاً حاسماً ، ويعده جهازاً مضللاً :

العقل أضل الإنسان
أدخله فى غابات شرور ، ودهاليز غواية[٣٨] .

ويجمع إلى رفض العقل رفض الحب أو العاطفة ، أى أنه يرفض واثقاً ووعداً بطريق غير مباشر :

خدرنق : ما العقل .. ؟! ..
اسم محبوب لقوانين اللحم ، وأهواء الدم
العقل مراسيم غرائزك المشبوبة
أنت تسميها العقل
الشاعر يدعوها الوجدان
باسم الحكمة والفن إلى درك الحيوان
تنحدران[٣٩] .

وهذا التكوين الشائه هو الذى تحكم فى علاقته بالشخوص فى المسرحية ، فباسم الدين يجترىء على السلطان ويهدده تهديداً مستتراً ، فما أن تأخر السلطان فى تلبية دعوته إلى زيارة المشرق حتى يندفع قائلاً له :

وإذا أمهلك الخالق
هل يمهلك الخلق ؟
ورعاع القوم يلوكون حديثاً عن رجل مارق
يجلس خلف أريكة عرشك[٤٠] .

أما علاقته بوعد وواثق ، فقد حددتها الأسطر التى عرضنا لها فى تحديد موقفه من العقل والعاطفة ، وإن خص واثقاً بمزيد كراهية واحتقار ، بوصفه الطرف المضاد الذى يمتلك قدرة الكشف عن زيفه وباطله . يقول خدرنق لواثق :

صدقنى .. إنى أحسد أمثالك
تمشى فى أرض الله كما يمشى الثور المائج
تقتات من اللذات كما يقتات بعير
وتنام قرير العين كخنزير فى مزبلته
لا تطرق قلبك آيات الله
ولا تعبأ بتقاليد الشرع[٤١] .

وتجسد علاقته بأروى جوهره المنحرف ، المنغمس فى كل ما يحرمه الشرع الذى يتحدث باسمه ، فعندما تقدم له أروى كأساً من الخمر يقول — فى إباحية مفرطة — :

قبل .. دعينى أمرغ فى أحراش الغابة
أضواء وبهاويل وظلا
ودعينى أغرق بين الماء وبين النار
ويغرق جيش فتوحاتى ، فرساناً ،
ورماحاً تنقض ، وخيلاً[٤٢] .

أما مارية فهى أمنية تعيش فى خياله :

خدرنق : الليلة يا أروى
أروى : ماذا
خدرنق : يأتنس فراشى
أروى : بى
خدرنق : بل بالحلوة مارى
أروى : ماذا عن أروى
خدرنق : أنتِ سئمتك
أنت ذبابة صيف ضائعة المأوى[٤٣] .

وقمة انحدار خدرنق فى علاقته بمكل التى تمتد ـ كما أوضحنا ـ إلى مرحلة الطفولة ، والتى من أجلها يطالبه مكل بحقوق يراها له قبله بحكم المنشأ والتوجه :

مكل : أسألك الآن بحق صداقتنا فى الكتاب
أن تفتح شقا فى هذا الباب
أن لا تتركنى كالأعمى فى سرداب[44] .

والنظر فى مجموع هذه العلاقات يدل على أنها قائمة على الرفض ؛ رفض خدرنق لكل من تعامل معهم من قريب أو بعيد ، أو لنقل إنها حركة إسقاط تحول الرفض المسلط عليه ، إلى رفض للآخرين .

٧

وتحتل مارية المرتبة الرابعة بين شخوص المسرحية من حيث المساحة اللغوية التى شغلتها ، حيث حازت من ملفوظ الحوار مائتى سطر ، بنسبة ١١ ٪ تقريباً ، احتواها ثلاثة مشاهد : الأول ـ الثالث ـ السادس . وتدخلها فى الأحداث يأخذ أهميته من البعد المكانى (قفط) ، ثم من صلتها بالشخوص الرئيسية : وعد ـ واثق ـ خدرنق ـ أروى . ومسلكها العام ينبع من وظيفتها الدينية بوصفها راهبة من راهبات الدير الكبير فى قفط . ومن ثم فلا غرابة أن يتسم هذا المسلك بالنقاء والطهارة . وهى تجمع إلى وظيفتها الدينية وظيفة اجتماعية متصلة بالوظيفة الأولى ، حيث تقدم معونتها لجماعات المسافرين وعابرى السبيل ؛ فمسلكها قائم على الإيثار المغلف بالحب العميق . واللافت أن هذا الحب يتسع حتى لمن أساء إليها مهما بلغت إساءته . وتتكشف هذه الحقيقة فى حوارها مع « وعد » وهى تستعيد جانباً من تاريخ زواجها الأول :

مارية : لم أخبرك
ساقتنى الأقدار إلى كفى وغد
فى تلك الليلة عفت العالم
وانغرس بأعماقى المقت إلى أبعد حد
وعد : لكنك تأتين كطيف نورانى
كملاك يغرس فى العالم ظل الرحمة والحب
مارية : ذاك قرارى للرب
أن أخدم من ينبذه القلب
من تملؤنى الرغبة أن أحمل سكيناً
وأمزق جسده
وأبعثره شلوا شلوا .. للوحش الكاسر[45] .

وكل ذلك بدافع من عمق إيمانها ، ومسيحيتها التى تستلهم تعاليم السيد المسيح :
أو ما قال السيد فى ملكوته
« باركوا لاعنيكم
و .. أحبوا مبغضيكم »[46] .

وهى من هذا المنطلق ترفض كل مسلك يعتمد العنف وسيلته لتحقيق أهدافه ، ففى لحظة خاطفة يدور بخلد وعد أن يقتل خدرنقا ليخلص الواقع من آثامه وشروره ، ويعرض على مارية هذا الخاطر ، فيكون ردها حاسماً وعاماً على صعيد واحد :
ما كنت غفرت لكف يقطر منها الدم[47] .

وليس معنى الحب والتسامح الضعف والاستسلام ، وإنما هناك مواقف ذات طبيعة خاصة من العدوانية ، لابد أن يكون لها مواجهة تناسبها ، وإن كانت المواجهة ـ أيضاً ـ تتوافق مع القيم الإيمانية الحقيقية ؛ فعندما تستأذن من وعد للعودة إلى الدير ، يتخوف عليها من أخطار الطريق ، فترد عليه فى ثقة :

بحياتى عندك لا تهتم
أظافر مارى تمنع هذا الإثم
أسلمت الروح ، وهذا الجسد الواهن أقدار الرب[48] .

ويدفعها اعتزازها بذاتها إلى رفض كل موروث يمكن أن ينتقص من أنوثتها ، أو يحرمها بعض حقوقها الإنسانية ، حتى ولو كان تعلقه بها على سبيل التضمين لا التصريح ؛ فوعد سعيد بحبها ، تملؤه الفرحة بامتلاكها :

وعد : وافرحى .. إنى أمتلك العالم فى هذى الكف
مارية : (غاضبة)
لست زجاجة خمر ، باقة زهر
قطعة أرض تملكها طول الدهر
إنى روح حر[49] .

وهذا التوافق فى المسلك العام يعكس تكويناً ممتزجاً من النقاء والحب والمثالية ؛ وهى مواصفات تمثل عُدة تواجه بها العالم المحدود (الوطن) ، أو العالم غير المحدود .

وقد امتزج حبها للوطن بألوان من الخوف والشفقة نتيجة لرؤيتها العميقة لما يتهدده من عوامل تدميرية تحاول تمزيق العلاقة الحميمة بين أبنائه :

مارية : يا حبى ..
أعشق هذا الوطن الرغد
أخشى أن يتشظى فى زوبعة الرمل
أن تدركه عاصفة الرعد
اعزف يا شاعر فى وطنى لحناً للحب
الحب .. ! .. له المجد . له المجد . له المجد[50] .

وقد أخذ هذا الخوف طبيعة درامية تعلن عن صراع محتدم فى الباطن بين رؤية الواقع الكئيب فى الوطن والرغبة فى الرحيل عنه بصحبة وعد :

وعد : تبكين
مارية : وأخطئ يا وعد

أن تتفجر رياح الحقد ،
تمزق فى وطنى الأخضر .. أجنحة النسرين ،
وأحلام الزنبق .

....

هل أرحل باسم الحب
أم أبقى باسم الحب(٥١) .

وبمجموعة هذا التكوين العميق لمارية هو الذى سيطر على علاقتها بالشخوص حولها ، وفى مقدمتهم (وعد) الذى صار لها الحاضر والمستقبل ، وشغل كل عواطفها النبيلة حتى صارحته بحبها ، بالرغم من أنه مثل لها هزيمة داخلية وخارجية على صعيد واحد .

مارية لوعد : بمناسبة الحب
لا تفتر
أحرزت النصر(٥٢) .

أما واثق فحديثها عنه يمتلىء احتراماً وتقديراً كبيرين ، يكشف عن ذلك حوارها مع وعد ؛ فهى تصفه بأنه (سقراط) :

مارية : سقراط
وعد : كان شغوفاً به
يتحدث عنه كما يتحدث عن ضوء الشمس
يرتاد رؤاه كما يرتاد الظامىء
نهراً من أنهار الفردوس
مارى : يهتف بالإنسان
أن يدرك أبعاد وجود ممزوج
بالحيرة والحرمان(٥٣) .

كما أنها أحبت أروى ، ونظرت إليها من خلال ظروفها القاسية التى أوقعتها فى تجربة الخطيئة ، وترى أنها سوف تلج أعتاب التوبة طلباً لمغفرة الرب ؛ وهذا ما دفعها إلى رفض وصف وعد لها بأنها أفعى :

وعد : لا .. لا .. هذى أفعى
مارى : كلا .. اسم الله عليك
هذى أختى المتعبة
زجت كف الله بها بين شعاب التجربة
خرجت نادمة ، تائبة ، تغتسل بماء التوبة
من يقصد باب إلهى ، يغفر ربى ذنبه(٥٤) .

٨

وتحتل أروى المرتبة الخامسة فى مجموعة الشخوص كماً وكيفاً ؛ فقد استمر ملفوظها الشعرى مائة واثنى عشر سطراً ، بنسبة ٦ ٪ تقريباً من مجموع أسطر المسرحية ، وقعت فى الفصلين الثالث والخامس .

ودورها القصير نسبياً لا يلغى أهميتها فى تعقيد الأحداث ، وتكثيف الصراع ، والكشف عن أبعاد بعض الشخوص . وقد ساعد على ذلك الطبيعة الازدواجية التى سيطرت عليها ؛ فهى — مثلاً — فى علاقتها بمارية خارجياً تقدم كل علاقات الحب والأخوة الصادقة ، فى حين أنها — داخلياً — لا تتورع عن خيانتها مع حبيبها وعد ، وتحاول أن تمد حبالها حوله ، فإذا ما أخفقت فى ذلك اتجهت إلى واثق مقدمة إليه جسدها فى عرض مباشر ، قدمت له بكلام غريب عن حبها له دون أن تراه :

أروى لواثق : ماذا .. امرأة فى جنح الليل
رجل يتقد ذكاء
هل ثمة أشياء أخرى ؟
واثق : ماذا ؟
أروى : أحلامى تنتظر لقاءنا
مارى أحكمت الطوق على عنقى
كانت تحكى عنك فيطفح كيانى بالشوق
وتأخذنى الكلمات إلى فردوس استلقى فيه على زنديك(٥٥) .

أما علاقتها بخدرنق فهى صورة للفجر الكامل ؛ وهو ما يؤكد توافق هاتين الشخصيتين فى المسلك العام . ويكاد حوارهما معاً يتحول إلى غزل جنسى مكشوف ، يزاوج بين الكلام والفعل .

*

ويجىء السلطان سادساً من حيث البعد الكمى ؛ فقد شغل حواره مائة وعشرة أسطر ، بنسبة ٦ ٪ تقريباً ، تجمعت فى فصل واحد هو الثانى . وأهمية دوره تتمثل فى كونه تجريداً لواقع مكانى وزمانى صالح لتجميع هذه الشخوص ، وعقد العلاقات بينها عقداً درامياً ، نتيجة لعوامل التنافر أو التقارب التى بينها .

ومن هذا المنطلق التجريدى جاءت الشخصية صالحة لاستيعاب صداقات متعددة ، برغم ما بينها من تناقض حاد أحياناً ، وهادىء أحياناً أخرى ؛ وقد حاولت عقد نوع من المصالحة بينها فى دائرة السلطة .

وبرغم امتداد صداقة السلطان لوعد وواثق إلى مرحلة الطفولة ، لم تكن هذه الصداقة عائقاً يحول دون علاقته بخدرنق ، بوصفه ممثلاً لخط الشرع فى دائرة السلطة . وبحكم هذا التمثيل كان السلطان يستجيب لخدرنق ، كما حدث فى حالة استجابته لرحلة الشرق . ويمكننا أن نقول إن شخصية السلطان كانت قابلة للغزو العاطفى ، والفكرى ، وبخاصة إذا جاء هذا الغزو من شخصية راسبوتينية كخدرنق ، يجد فى ظلها بعضاً من راحته النفسية :

السلطان لواثق : هل تدرى أى حين تزلزلنى بالكلم العاصف
يتلقانى الشيخ العارف
ويعيد سكينة روحى
يا كم أتمنى أن تسلم صدرك لأنامله الرطبة للكلمات المعسولات العذبة(٥٦) .

والبساطة فى تكوين شخصية السلطان شىء مستهدف منذ بداية الأحداث ، لتكون محلاً صالحاً لاستيعاب التطرف فى واثق وخدرنق ، والتوسط فى وعد . وربما لاحظنا فيه ــ نتيجة لذلك ــ نوعاً من المجاوزة ورفع الكلفة ، حتى إنه ليسمح بمواجهته بالنقد الذى يبلغ درجة الحدة أحياناً ؛ فنجد واثقاً يواجهه بحقيقة انهزامه الداخلى أمام خدرنق :

واثق : صدقنى إنى أتعذب

رجل من معدنك الطيب

نفاذ الفكر .. لماذا

يمتلىء يقيناً .. ويهزم من الداخل[57] .

*

وتأتى شخصية (عكل) فى نهاية مجموعة الشخوص من حيث الكم ؛ فقد حازت ثلاثة وثمانين سطراً ، بنسبة ٥ ٪ تقريباً من مجموع الأسطر ، ترددت فى الفصلين : الرابع والخامس . وتتكشف خطورة هذه الشخصية بداية من تعدد الأسماء التى أطلقت عليها ، حيث تدخل الأحداث لأول مرة تحت اسم (الغريب) بكل محتوياته من الشذوذ والتشرد ، ثم يتم نقله إلى إطار جديد (بعزقة الضب) ، بكل محتوياته من الانتشار والتوحش والنفور ، ثم يستقر ثالثة على (عكل) بكل محتوياته من اللؤم والدناءة والخبث والشره . ووفقاً لطبيعة هذا التكوين تكون الشخصية أداة فى يد السلطة أيا كانت ، سياسية ، أو اقتصادية ، أو دينية . وهذا ما يؤكده حوارها مع خدرنق :

عكل : اسمعنى .. سأكون فراعك .. داهيتك .. سوطك للبطش

خدرنق : والطرف الآخر ماذا يدفع ؟

عكل : فى أصغر دائرة قاض للشرع[58] .

إنها شخصية مفرغة من كل عناصر الخير ، وكأنها ــ على نحو من الأنحاء ــ كانت الجانب المرئى من شخصية خدرنق ، ومن ثم امتلكت داخلياً قدرة انحرافية غير محددة ، تصل إلى درجة توجيه النقد للشرع فيما يتصل بالحرام والحلال .

عكل هذا يلح على خدرنق فى أن ينال مكافأة ما قدمه من خدمة جليلة له بقتل واثق ، وما يمكن أن يقدمه مستقبلاً من خدمات . ويدور بينهما حوار يكشف عن جوهر عكل الذى يعكس ــ فى الحقيقة ــ جوهر خدرنق :

عكل : لا تلجئنى للتصريح

أنت ذكى .. بل أذكى مخلوق من منبتنا المتواضع

أعنى باب الرحمة فى هذى الأرض

تأتيك هدايا الأمراء .. وأحياناً تتدفق

خدرنق : تعنى بعض المال

عكل : جف الحلق

أعنى بعض رذاذ من مشروب السحر

أنا لا أفهم كيف يحرمها الشرع

يجريها أنهاراً فى دار البهجة ، ويحرمها فى دنيا الأحزان يمطرنا بالحور العين ، ويتركنا فى هذا العالم محرومين ، نجف كأغصان يابسة ، وبهم حيارى .. ومساكين[59] .

*

وبجانب هذه الشخوص ، تقدم المسرحية مجموعة من النكرات التى تلعب أدواراً هامشية تساعد فى الكشف عن حقائق الأحداث أحياناً ، وعن طبيعة الشخوص أحياناً ثانية ، والتمهيد للأحداث أحياناً ثالثة ، وقد حازت من الملفوظ الشعرى مائة وأربعة وثمانين سطراً ، بنسبة ١٠ ٪ تقريباً . وهذا القدر الكمى يشير ــ بلا شك ــ إلى أهمية دورها فى مجمل المسرحية ، والتصاعد بالدرامية حتى فيما هو جانبى أو هامشى .

٨

لا شك أن النظر الكمى والكيفى فى مجموعة الشخوص قد كشف على نحو مباشر عن طبيعة الأحداث ومدى تعقيدها ، أو سهولتها ، كما كشف عن العناصر الفنية التى حققت هذا القدر الكبير من خواص البناء المسرحى . ولم يكن من الممكن تقديم كل ذلك إلا من خلال اللغة ؛ إذ هى الوسيلة الوحيدة لإنتاج أى عمل أدبى ، وعن طريقها يمكن للمبدع أن يقدم إبداعه . ومن ثم فإن منهج الدراسة يقتضى رصد البعد اللغوى لهذا العمل لتكتمل (القراءة اللغوية) الصحيحة .

قلنا فى بداية هذه القراءة إن المسرح الشعرى يتميز بشفافية لغته حتى يتاح للمتلقى أيا كانت ثقافته أن يخترقها إلى الدلالات التى تسبح وراءها ، أو تحلق فوقها . وهذا الخطاب المسرحى قد حقق قدراً هائلاً من هذه الخصوصية ؛ فلم تكن هناك عثرات تعبيرية تعطل المتلقى عن المتابعة ، ولم تكن هناك تعقيدات تركيبية تغلق المعنى أو تغيبه . وليس معنى هذا أن اللغة قد سارت فى طريق محايد أقرب إلى اللغة الإخبارية المألوفة ، وإنما معناه أن اللغة كانت تتعامل فى حرص مع الأبنية الجمالية ، بحيث لا يكاد يتوقف عندها المتلقى ليتذوق خواصها الفنية ، حتى يغادرها سريعاً إلى التشكيل الحدثى .

وقد حقق الخطاب قدراً من شعريته بالتعامل مع الأبنيا البلاغية (العدولية) ، فاستخدم ثلاثمائة وخمس وأربعين استعارة ، ومائة وواحد وتسعين تشبيهاً ، وثمان وأربعين كناية ء مجموعها خمسمائة وأربع وثمانين بنية ، بنسبة ٠,٣ من البنية لكل سطر . لكن يلاحظ أن مجموعة هذى البنى لها طبيعة انتشارية ، أى لا يتحقق لها وجود إلا بمجموعة من المفردات أو التراكيب ؛ وهذا يعنى أن لها سيطرة شمولية على الخطاب .

وإذا نظرنا إلى النسبة مجردة لأدركنا انخفاضها الشديد (٠,٣ لكل السطر) . وبين هذا الانخفاض الكمى والانتشار الكيفى تأتى شعرية الصياغة المسرحية بخصوصيتها التى تجمع بين الصياغة الأدبية واللغة المحايدة .

ويلاحظ ـ أيضاً ـ أن هذه البنى البلاغية لم تكن مغرقة فى المجازية ، بل كانت قريبة من ذهن المتلقى على نحو لا يلجأ معه إلى الاحتمالات التخييلية أو الوهمية للوصول إلى الناتج الدلالى . وربما كانت بنية الكناية ـ لهذا السبب ـ أقل البنى تردداً بوصفها بنية ثنائية الدلالية ، كثيرة اللوازم ، تجهد الذهن إلى درجة معينة فى الوصول إلى ناتجها .

والمحافظة على درجة التردد فى الخطاب كله لا تنفى وجود مناطق محددة ، تتدخل فيها شخصيات بعينها فترتفع نسبة التردد ، كما يحدث ـ غالباً ـ مع شخصية وعد ؛ إذ إن وظيفتها المسرحية لم تنفصل عن وظيفتها الحياتية ؛ ومن ثم نجد معها ارتفاعاً فى تردد البنى البلاغية ، أو الإيغال بها فى الخيال بما يناسب الوظيفة الفنية (شاعر) . وحديثه عن الشعر نموذج لهذه اللغة التى تميل إلى الكثافة :

وعد : الشعر

رقة روح النضرة فوق الصخر الأجرد

سحر الكون الأوحد

المرأة ، والكرمة ، والنغمة سكرى ، والشفق المسجد

أطياف من شعر الله ،

قصائد حب تتنهد

الشعر

شارة أن بهذا المخلوق الأعمى

ومضات الروح الأسمى[٦٠] .

لكن مع ذلك فإن الموقف المسرحى يفرض على الشخصية أن تشكل لغتها على نحو خاص يناسب الموقف بالدرجة الأولى ؛ فوعد يكل لغته الكثيفة يميل إلى المباشرة عندما يهاجم تطرف واثق وخدرنق ، ومن خلال هذا الهجوم يسقط فى الحوار قضية معاصرة هى قضية الأنظمة الشمولية ـ كما سبق أن أوضحنا ـ :

وعد لواثق : صديقى

الصوت الواحد فى هذا العالم صوت مختل

البعد الواحد يحمل للأبعاد الأخرى

إنذاراً بالقتل

المجتمع المغلق مسموم وممل[٦١] .

وعلى هذا النحو يأتى ملفوظ واثق ـ فى جملته ـ مشبعاً بالدوال التى تحمل مضموناً فكرياً أو كلامياً أو فلسفياً :

واثق : ما أحسب عين الحق

العالم مملكة الإنسان

العقل .. البرهان .. اليقظ ، الحذر ، المولع

بالكشف وبالتنوير

فى هذا الجسد الهائل من أوهام وخيالات وأساطير

أصل إلى اللب

أنزع عنه الأعراض إلى الجوهر

الجوهر .. أنت .. أنا

الجوهر .. هذا الإنسان[٦٢] .

أما الطابع الغالب على ملفوظ خدرنق فهو الحيادية التى تسمح لبعض البنى الجمالية أن تحل فيها ، مع احتفاظها بالقرب من ذهن المتلقى حتى تصله بالحقيقة من أقصر الطرق الإبداعية :

خدرنق لواثق : صديقى .. إن أحسد أمثالك

تمضى فى أرض الله كما يمضى الثور الهائج

تقتات من اللذات كما يقتات بعير

وتنام قرير العين كخنزير فى مزبلته

لا تطرق قلبك آيات الله

ولا تعبأ بتقاليد الشرع[٦٣] .

وتكاد تكون لغة الشخوص على هذا النحو ، مع مراعاة الواقع البيئى والثقافى لكل شخصية ويصل تناسق اللغة مع الشخوص إلى درجة انعكاس المعجم الدينى على الحوار فى مجمل المسرحية ؛ فمارية وأروى تدينان بالمسيحية ، وبيئة « قفط » ـ التى شهدت الجانب الأكبر من الأحداث ـ بيئة مسيحية ، وضرورة الصدق الفنى تستدعى تسرب مفردات من المعجم القبطى إلى الحوار ، وقد تردد من هذا المعجم إحدى وخمسون مفردة ، تدور حول اسم الله (الرب) ، أما أسماء المسيح (السيد ـ ابن العذراء) ، أو حول أماكن العبادة : (المحراب ـ الدير ـ المعبد ـ بيت الرب ـ الهيكل) ، أو حول رجال الدين المسيحى (الكهنة ـ الراهب ـ الراهبة ـ القديس ـ القديسة ـ الأخت) ، أو حول كتاب المسيحية (الإنجيل) ، أو حول بعض الطقوس (التعميد ـ الترانيم ـ القربان) ، أو بعض التعابير المحفوظة (له المجد) .

أما المعجم الإسلامى فقد تردد منه مائة وست وسبعون مفردة . والنسبة بين المعجمين هى ٢ : ٧ تقريباً . والمدهش أن هذه هى نسبة عدد الشخوص المسيحية فى المسرحية بالنسبة إلى عدد الشخوص الإسلامية أيضاً .

واللافت تداخل المعجمين على ألسنة الشخوص ؛ فلم تكن المفردات المسيحية خاصة بمارية وأروى ، بل تعدتهما إلى وعد وواثق وخدرنق والمجموعات والجوقة ، وكذلك الأمر بالنسبة للمعجم الدينى الإسلامى .

٩

أما النظرة فى المعجم اللغوى للمسرحية على الإطلاق ، فإنها تبدأ برصد العنوان (البحر) بوصفه المدخل الرمزى لكل الأحداث ، أو بوصفه حاملاً للمضمون الشمولى لها ؛ فاختيار العنوان جاء رامزاً لمجموعة الأحداث ، يحمل فى طياته المرجع الوضعى أولاً ، ثم يقدم مجموعة الدلالات الإضافية ثانياً ، من حيث كان العنصر

الفاعل فى تعقيد الأحداث ، ونقلها من الخط الطولى المألوف ، إلى خط العمق المعقد . فرحلة الشرق لا يمكن أن تخرج من العدم إلى الوجود إلا بتجلى دال البحر بما هو وسيلة اتصال وانفصال على صعيد واحد ، كما أن التقاء الشخوص لا يمكن أن يتم دراميا إلا عن طريق هذا الدال أيضاً ، وإلا فكيف يلتقى وعد بمارية ، وواثق بأروى ، ومارية وأروى بخدرنق ؟ وكيف يمكن تحول مارية من بيئتها المكانية إلى بيئة أخرى فى بلاد الأندلس ؟ لا يمكن أن يتحقق شىء من ذلك إلا بأداء (البحر) لدوره الوضعى .

أما على مستوى الرمز فإن (البحر) يقدم مجموعة من الدلالات الإضافية التى تعمل على تصعيد درجة التوتر فى الحوار ، ودفعه إلى الشفافية أحياناً ، والكثافة أحياناً أخرى ؛ فهو المسهم الأول فى تأكيد شاعرية الصياغة بتحويلها من المباشرة إلى غير المباشرة ، حيث لم تقتصر الأمر على العنوان فحسب ، بل إنه تردد فى جسد المسرحية إحدى وثلاثين مرة ، حاملاً معه مجموعة تحولاته الدلالية التى أحالته إلى كائن حى يتابع ويشارك ، ويعقد الصداقة ، وينجز الوعد ، ويقدم الوعيد ، وينشر الغواية والإغراء طلباً للرحلة الداخلية والخارجية ، كما يكون وسيلة الهروب فى المكان والزمان ، بإمكاناته فى الفصل والوصل .

وفى جانب آخر نجد (البحر) يتحمل مفهوم اللغة ، ويمتلك قدراتها ، وله خواص الانتقال من عالمه المائى إلى عوالم الطير ليحلق بأصحابه إلى مناطق السحر والخيال ، كما يهبط بهم إلى عالم الفزع والظلام . وتصل حقيقته التكوينية شعرياً إلى التقابل الحاد مع (الرمل) بوصفهما طرفين متنافرين يمثلان ثقافتين متباعدتين ؛ فإذا كان البحر حاملاً لعنصرين أساسيين هما الأمان والخطر ، فإن الرمال تحمل فى جوفها الضياع والهلاك . وأظن أن هذا التقابل هو الجوهر الصراعى فى المسرحية كلها . وبما أن وعداً قد اختار ضمنا جانب البحر ، فقد توحد به كما توحد بمارية ، إعلاناً عن انحيازهما لأحد طرفى التقابل ؛ إذ تنتهى الأحداث بغياب مجموعة الشخوص فيما عدا وعداً ومارية والبحر . وإن حرص وعد على أصطحاب جثة واثق معه حتى بعد موته كان رمزاً إلى حرصه على التمسك بالعقلانية مهما بلغت درجة ضعفها .

وهذه النظرة إلى عالم البحر ــ لا شك ــ تحمل موروثات رومانسية ، كان البحر فيها رفيق كثير من شعرائها ، بل كان فيها وعاءهم الذى يسقطون فيه ذواتهم ، ويعيشون ــ من خلاله ــ عالمهم الباطن .

ولم يقف تأثير هذا الدال على تردده بنفسه ، بل إنه جاوز ذلك إلى نشر مفردات من معجم الماء توسع من دائرة سيطرته الدلالية ، وتنشرها فى كثير من مناطق الحوار ؛ فقد تردد من هذا المعجم مائة وثمان وعشرون مفردة تتصل بالبحر بطريق مباشر أو غير مباشر ، أدت وظيفتها الدلالية على مستوى الحكاية ، أو على مستوى الحوار . وتدور المفردات حول الماء مباشرة : الماء ــ التيار ــ الأمواج ــ القطرة ــ المطر ــ الفيض ــ الندى ــ الرشفة ــ المشروب ــ الشلال ، أو حول البيئة المكانية للماء : البئر ــ النهر ــ اليم ــ الينبوع ــ الشط ــ المرفأ ــ الغدير ــ الميناء ، أو حول ما يتصل به ويحل فيه : الغرق ــ السفن ــ الصياد ــ السباحة ــ الربان ــ الأشرعة ــ السمك ــ الزورق ، وقد يتصل المعجم بالأثر المائى : العذوبة ــ السقيا ــ الرى ــ العطش ــ الظمأ .

وإذا كان البحر قد جسد الرمز الدال فى الخطاب جملة ، فإنه من ناحية أخرى كان مشاركاً لغيره من الحقول الدلالية فى إنتاج هذا العمل المسرحى ، وتشكيله دراميا ، لأنه لا مسرح بلا درامية ، ولا درامية بلا صراع ، ولا صراع بدون تصادم على المستويات كافة ، صياغياً وحدثياً . وأخطر هذه الصدامات الصياغية هو ما كان بين التجسيد والتجريد ، الذى انتشر فى كل مناطق الحوار تقريباً . ومع ذلك فقد كان من الواضح تغلب ظواهر التجسيد بحكم سيطرة الصيغة الفعلية فى جملة الخطاب ، حيث بلغت الأفعال فيه ألفا وثلاثمائة واثنين وثلاثين فعلاً ، بمعدل تردد يبلغ فعلاً ، واحداً لكل سطر تقريباً ؛ وهى نسبة مرتفعة إذا أدركنا أن هناك مائتين وواحداً وأربعين سطراً يتكون السطر فيها من كلمتين فقط ، وأن مائة وتسعة أسطر يتكون السطر فيها من كلمة واحدة ، وأن ثلاثين سطراً تكاد تخلو من الدوال لاعتمادها على الأدوات المساعدة ، أو على الدوال الناقصة الدلالة ، كأسماء الإشارة والموصولات ، أو على حروف المعانى ، كالاستفهام والنفى ، وكلها لا تنتج معنى إلا فى السياق . ودور هذه الأفعال ــ دراميا ــ يأتى من تعدد أزمانها بين الماضى والمضارع والأمر ، وتعدد حقولها : حقل الكينونة ، حقل الإدراك ، حقل الغاية ، حقل الموت ، حقل الصوت ، حقل الماء ، حقل الضياع .

وفى مقابل هذه الكثافة الفعلية نجد مواجهة تجريدية بالاعتماد على معجم (المصادر) التى ترددت أربعمائة وتسعا وأربعين مرة ، بنسبة تردد تصل إلى ٠,٢٥ من الدال لكل سطر ، بمعنى أنه إذا كان التجسيد قد حقق لنفسه وجوداً مكتملاً فى كل سطر ، فإن التجريد قد واجهه بوجود جزئى يحافظ على درجة التوتر التى تشعل الصراع أو تزيد من حدته .

ولم يكن هذا التشكيل الصياغى صاحب السيادة المطلقة فى مناطق الصراع المختلفة ، بل إن طبيعة هذا الخطاب الذى ينتمى إلى التاريخ ، ثم يحيله إلى إسقاطات معاصرة ، تجعل التصادم بين المكان والزمان يؤدى دوراً رئيسياً فى هذا الخطاب .

والنظرة الإحصائية تشير إلى تردد مفردات المكان ثلاثمائة وستا وعشرين مرة ، ومفردات الزمان مائة وثلاثين مرة ؛ وهو ما يعلن عن غلبة الواقع المكانى ، وتدخله المباشر فى صناعة الأحداث ، وبخاصة إذا أدركنا اتساع مفردات هذا الحقل ، لتشمل سبعة وستين دالاً ، تجمع بين العموم مثل (البلاد ــ الوطن ــ الشرق ــ الدنيا ــ الأرض ــ السماء ــ الكون ــ الصحراء) ، والخصوص مثل (المدينة ــ مصر ــ عكا ــ بغداد ــ أشبيلية ــ الصين ــ قفط) ، وبين الخارجى مثل (البستان ــ الطريق ــ الغابة ــ

الواحة ــ السوق) ، والداخل مثل (القلب ــ الداخل ــ القبو ــ الكهف ــ القاع ــ الجحر ــ السرداب ــ الجب) ، وبين المبهج مثل (الجنة ــ الحان ــ الفردوس ــ القصر ــ العرس) ، والكئيب مثل (المورستان ــ القبر ــ المأتم ــ التابوت) ، وبين أماكن الحياة اليومية مثل (الدرب ــ الأروقة ــ الأرصفة ــ الشاطىء ــ الجبل ــ الوادى ــ الفراش ــ المأوى ــ الدار ــ الخيمة ــ الميناء ــ الهودج) ، وأماكن العبادة مثل : (الدير ــ المحراب ــ المعبد ــ بيت الرب ــ الهيكل) . وقد تكون ذات دلالة مكانية مطلقة مثل (تحت ــ خلف ــ فوق) .

وتئول مجموعة التقابلات إلى تقابل مركزى يشدها جميعاً نحوه ، أو لنقل إنه يفجرها جميعاً لتنتشر فى مناطق الخطاب المختلفة ، ونعنى بذلك التقابل بين (البحر ــ الرمل) بكل ما يحملانه من مواضعات ورموز ، وبكل ما يحملانه من اسقاط أو دلالات مباشرة ، وبكل ما يحملانه من رموز ثقافية وحضارية .

وعلى هذا النحو كانت بنية التقابل فاعلاً فى تشكيل درامية اللغة ، ومن ثم فاعلاً فى درامية الحدث ، ثم كان لها دورها الأساسى فى الميل باللغة إلى جانب الشعرية ، بنقلها من التسطيح إلى التعقيد ، ومن البعد الواحد إلى الثنائية ، وهى بعض ظواهر الشعرية فى مستواها الغنائى ، أو فى مستواها الموضوعى .

وهذه المتابعة اللغوية تقتضى رصد مفردات بعينها ، لم يكن لها تردد مرتفع ، وإنما كان لها تأثير بالغ فى تشكيل الناتج الكلى للمسرحية على مستوى الشخوص ، وعلى مستوى الأحداث ، وهى مفردات : الحب ــ الحكمة ــ العدل ــ الرحمة ــ الحرية . فقد كاد حضورها المشع يشد إليه خطوط الأحداث ، وأفكار الشخوص ، ويعلن عن العنصر المستهدف الذى يسعى الخطاب إلى قوله درامياً .

والحق أن المتابعة اللغوية تحتاج إلى قراءة تكميلية تتعلق بظواهر أخرى لها خطورتها فى البناء الإفرادى ، والبناء التركيبى ، كرصد المعجم الأنثوى ودلالاته الفنية ، ورصد ظواهر التناص بين هذا الخطاب والمسرح العالمى ، وبينه وبين النص القرآنى ، ثم رصد ظواهر التضمين الشعرى والنثرى ، إلى غيرها من البنى التى تشكل متن الخطاب وهامشه على سواء .

واتساع الحقل على هذا النحو لا يعبر عن اتساع بيئة الأحداث ، بقدر ما يعبر عن اتساع مساحة المدرك الفكرى لمجموعة الشخوص . كما أن هذا الاتساع يصطدم بالمحدودية الزمنية ، ليس فى كم الدوال فحسب ، وإنما فى اتساع الحقل الأول ومحدودية الحقل الثانى ، الذى لم يحتو إلا على ثمانية وعشرين دالاً ، تدور بين الزمن المطلق (التاريخ ــ الزمن ــ الأبد ــ السرمد ــ الخالد ــ الوقت) ، والزمن المقيد : (الغد ــ العام ــ الماضى ــ الآن ــ اليوم ــ الشهر ــ الأمس ــ الدقيقة ــ الثانية) ، وبين الزمن المرتبط بظواهر الطبيعة (الربيع ــ الفجر ــ الصيف ــ الليل ــ المساء) ، والزمن المرتبط بالتحولات الوجودية (الشباب ــ العمر ــ الموسم ــ العصر) .

ويصل التصادم اللغوى إلى قمته بتدخل بنية التقابل التى ترددت فى الخطاب اثنين وستين مرة ، لتعلن انتشار المفارقة داخل الحوار من ناحية ، والأحداث من ناحية أخرى . وتكاد المفارقة تغطى الواقع المحيط بالشخوص ، كما تغطى أبعادهم الباطنية . فالواقع يتصادم فيه (الظمأ ــ الرى) ، و (الشرق ــ الغرب) ، و (العرس ــ المأتم) ، و (الغوغائية ــ الفكر) ، و (النار ــ الرماد) ، و (الليل ــ النهار) ، و (المطلق ــ المحدود) ، و (السماء ــ الأرض) ، و (اليوم ــ الأمس) ، و (الآن ــ الغد) ، و (البستان ــ القفر) ، و (الماء ــ النار) ، و (الواحد ــ الكل) . أما الشخوص ففى داخلها يتصادم (الصمت ــ الصوت) ، و (السر ــ الكشف) ، و (التكبر ــ الاتضاع) ، و (التأله ــ الخضوع) ، و (العرض ــ الجوهر) ، و (الاضطراب ــ السكينة) ، و (البهجة ــ الحزن) ، و (الحياة ــ الموت) ، و (العقل ــ القلب) ، و (الرغبة ــ الحرمان) .

وقد يقع التصادم بين الداخل والخارج (العقل ــ الشرع) ، و (التقوى ــ التهالك على اللذات) ، و (الكتمان ــ الانتشار) .

وقد يكون قائماً على الجمع بين السلب والإيجاب : (أرجع ــ لا أرجع) ، (إقبال ــ غياب) ، (نور ــ انطفاء) ، (بقاء ــ ذبول) ، (يغلق ــ لم يغلق) .

الهوامش

(١) مسرح أنس داود ـ الأعمال الكاملة (مسرحية البحر) . هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان سنة ١٩٨٩ : ٧٣٣ .
(٢) السابق : ٧٥٩ ، ٧٦٠ .
(٣) السابق : ٧٧٣ ، ٧٧٤ .
(٤) السابق : ٧٨٨ ، ٧٨٩ .
(٥) السابق : ٧٣١ .
(٦) السابق : ٧٧٣ .
(٧) السابق : ٨٣٢ ، ٨٣٣ .
(٨) السابق : ٧٦٥ .
(٩) السابق : ٧٨٣ .
(١٠) السابق : ٨٣٤ .
(١١) السابق : ٧٨٢ .
(١٢) السابق : ٧٥٨ ، ٧٥٩ .
(١٣) السابق : ٧٧١ ، ٧٧٢ .
(١٤) السابق : ٧٦٦
(١٥) السابق : ٨٣٦ .
(١٦) السابق : ٧٥٣ ، ٧٥٤ .
(١٧) السابق : ٧٥٣ .
(١٨) السابق : ٧٥٢ .
(١٩) السابق : ٧٥٧ .
(٢٠) السابق : ٧٩٢ .
(٢١) السابق : ٧٩٥ .
(٢٢) السابق : ٧٧٣ .
(٢٣) السابق : ٨٣٠ .
(٢٤) السابق : ٧٩٩ .
(٢٥) السابق : ٧٩٧ .
(٢٦) السابق : ٧٩٦ ، ٧٩٧ .
(٢٧) السابق : ٨٢٣ .
(٢٨) السابق : ٧٤٥ .
(٢٩) السابق : ٨٠١ .
(٣٠) السابق : ٨١١ .
(٣١) السابق : ٨١٢ .
(٣٢) السابق : ٨١٧ .
(٣٣) السابق : ٨٠٤ .
(٣٤) السابق : ٨٢٧ .
(٣٥) السابق : ٨١٩ .
(٣٦) السابق : ٨٢٢ .
(٣٧) السابق : ٨٠٣ .
(٣٨) السابق : ٧٩٩ .
(٣٩) السابق : ٧٩٩ ، ٨٠٠ .
(٤٠) السابق : ٧٤٦ .
(٤١) السابق : ٧٩٧ .
(٤٢) السابق : ٨١٣ .
(٤٣) السابق : ٨١٦ .
(٤٤) السابق : ٨٢١ .
(٤٥) السابق : ٧٨٠ .
(٤٦) السابق : ٧٨١ .
(٤٧) السابق : ٨٣٦ .
(٤٨) السابق : ٧٨٤ .
(٤٩) السابق : ٨٣٨ .
(٥٠) السابق : ٨٤١ .
(٥١) السابق : ٨٤٢ ، ٨٤٣ .
(٥٢) السابق : ٧٨٤ .
(٥٣) السابق : ٨٣٠ .
(٥٤) السابق : ٨٤١ .
(٥٥) السابق : ٧٩٠ .
(٥٦) السابق : ٧٥٤ .
(٥٧) السابق : ٧٥٢ .
(٥٨) السابق : ٨٢٢ .
(٥٩) السابق : ٨٢١ .
(٦٠) السابق : ٧٥٦ ، ٧٥٧ .
(٦١) السابق : ٧٧٢ .
(٦٢) السابق : ٧٥٣ ، ٧٥٤ .
(٦٣) السابق : ٧٩٧ .



عـروض كتب

« الجذور السوسيو ـ تاريخية لحركة الإحياء »

قراءة فى كتاب (قصيدة المنفى)

تأليف : مدحت الجيـــار

عرض : عبد العزيز موافى

شغلت عملية القراءة ـ المتمثلة فى العلاقة بين القارىء والكتاب ـ كثيراً من المفكرين والفلاسفة فى القرن العشرين . ومما لا شك فيه أن هناك دينامية من نوع خاص تحدث نوعاً من التفاعل بين القارىء والنص . وهذه الدينامية ليست أحادية الاتجاه ، ففى حين يساعد النص متلقيه على اكتشاف العالم ويمنحه فرح الظن اللذيذ ، فإن القارىء نفسه يعيد إنتاج النص ، ليصبح كل نص ملكاً خاصاً وخالصاً لقارئه . وهنا كان على رولان بارت أن يعلن اكتشافه الشهير عن (موت المؤلف) .

إن العلاقة بين القارىء والنص ذات بعد خاص ، لكن هذا البعد يستحيل إلى أفق مفتوح من خلال شبكة معقدة من العلاقات بين القارىء والنص ، خصوصاً حينما يكون هذا القارىء ناقداً ؛ فالناقد لا يستسلم عادة لفرح الظن اللذيذ ، بل هو ـ على العكس ـ يقاومه ؛ فهو لا يتفاعل مع النص فحسب ، بل يتحرك خلفه وعبره ؛ يحلل الأسباب ويعيد ترتيب النتائج ؛ يهدم النص ويعيد تأسيسه مرة أخرى .

وإذا كانت العلاقة بين الناقد والنص الأدبى معقدة ، فإنها بالضرورة شائكة بين الناقد والنص النقدى ، وتعكس تصور تودوروف أن « نقد النقد تجاوز لكل الحدود »[1] .

ولوسيان جولدمان يصور العلاقة بين الكتاب والمتلقى ـ عموماً ـ بأنها « لم تعد علاقة سالبة ؛ فهى ليست علاقة بين إنسان (الكاتب) وشىء (القارىء غير المتفاعل) ، أو بين شىء (الكتاب) وشخص (الكاتب / القارىء المتفاعل) ، وبالتالى فإنها علاقة فاعلة وإيجابية »[2] . أما القراءة ـ بحسب رولان بارت ـ فإنها « تصبح كتابة على الكتابة ، ونصّاً يضاف إلى النص »[3] .

ويكمل تزفتان تودوروف التصورين السابقين من خلال نظريته فى القراءة ، التى يفترض فيها وجود « ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة ، هى : الإسقاط والتعليق والشاعرية . الأولى تهتم بالمؤلف أو المجتمع (أو شىء خارج النص يهم الناقد) ، والثانية مكملة للأولى ؛ فلما يسعى الإسقاط إلى التحرك عبر النص وخلفه ، يسعى التعليق إلى البقاء داخل النص ، وهو ما ندعوه بالتفسير . أما الشعرية فتبحث فى المبادىء العامة فى الأعمال الخاصة »[4] .

على أننا يمكن أن نضيف إلى الأنواع التقليدية الثلاثة السابقة ـ الإسقاط والتعليق والشاعرية ـ نوعاً رابعاً يمكن أن نسميه بـ « الاستكمال » . والقراءة الاستكمالية للنص ـ بوصفها أساساً قراءة نقدية ـ لا تتعامل مع ما قاله النص ، لكنها تستنطق ما لم يقله . أى أنها قراءة مكملة للموضوع ، بإعادة النظر إليه من زوايا غابت ـ قصراً أو سهواً ـ عن المؤلف .

وتأتى صعوبة التعامل مع النص النقدى عموماً من أن النقد ليس ملحقاً سطحيّاً للأدب ، وإنما هو قرينه الضرورى ؛ فلا يمكن

● الدكتور مدحت الجيار ، قصيدة المنفى ، دار المعارف ، ١٩٩١ .

للنص الأدبي أن يقول حقيقته الكاملة إلا من خلال النص النقدي . ومن هنا يحدث تداخل بين النص النقدي والنص الأدبي ، وتصبح أية قراءة تالية نوعاً من « نقد النقد » ، وإعادة لإنتاج أزمتين : أزمة إقامة حوار مع النص الأدبي ، وأزمة الدخول في تناقض مع النص النقدي (القرين الضروري) .

ومن خلال التصور السابق ، تصبح قراءة كتاب (قصيدة المنفى ــ دراسة في شعر رواد الإحياء) تجسيداً للأزمة السابقة . فقراءة مثل هذا الكتاب لا تصبح مجرد إعادة « إنتاج نص » حسب مفهوم رولان بارت ، كما لا تكتفى « بالإسقاط » أو « التعليق » حسب نظرية القراءة عند تودوروف ؛ لأن الأمر يتطلب فصل النص الناقد (الكتاب) عن النص المنقود (تراث الإحياء) ، حيث ينتج عن هذا الفصل :

● نص منقود : غائب حاضر ، حيث يتم تكثيف حضوره من خلال غيابه .

● نص ناقد : يصبح شاهداً ينوب بحضوره عن غائب .

وتصبح كل قراءة للكتاب نصًا جديداً يتردد بين الغيبة والحضور . ولأن « قصيدة المنفى » أرض بكر ، لذلك ستكون القراءة التي نتسلح بها للحوار مع النص والتراث ، هي بمثابة قراءة استكشافية .

وفي محاولة (لتجاوز الحدود) من خلال قراءة كتاب (قصيدة المنفى) ، نجد ــ بداية ــ أن مدحت الجيار يقسم بحثه إلى :

مقدمة ، توضح أسباب اختيار الموضوع وأهميته ، وبابين : ينقسم كل منهما إلى فصلين :

فالباب الأول : يتناول الأطر النظرية العامة للبحث ، ويدرس شعر المنفى عند الطهطاوي ، فيجعل :

الفصل الأول : حول الأطر النظرية لشعر المنفى .
الفصل الثاني : شعر المنفى عند الطهطاوي .

أما الباب الثاني فيدور حول شعر المنفى عند البارودي وشوقي ، فيدرس :

الفصل الأول : شعر البارودي .
الفصل الثاني : شعر شوقي .
وينتهي الكتاب بخاتمة .

وكتاب (قصيدة المنفى) محاولة لإقامة حوار مع التراث القريب (تراث الإحياء) من خلال النظر إليه من زاوية (المنفى) . وتحديد زاوية النظر إلى التراث مسبقاً عادة ما يحدد نتائج هذا النظر . فالمبرر لدراسة اتجاه أو عصر أو جنس أدبي ، هو إمكانية استنباط القواعد العامة التي تتحكم في أدبية الاتجاه أو العصر أو الجنس ، بما يمكن الاتفاق عليه . وبمعنى آخر ، أن مبرر الدراسة لاتجاه أو لحركة ــ بدءاً من التشكل ووصولاً إلى النضج ــ هو الوصول إلى الثوابت التي فرضتها طبيعة الموضوع محل الدرس ، لا المتغيرات التي تحددها الفروق الفردية أو التاريخية أو المكانية ... إلخ ؛ إذ إن لكل اتجاه (أو حركة) بعدين :

● بعد سوسيو ــ تاريخي ، ينطلق من الارتباط بين الواقع والزمن .

● بعد فردي ينطلق من خيال الفنان وتميزه .

وعند دراسة حركة ما يجب عزل البعد الفردي مؤقتاً ، والتركيز على البعد السوسيو ــ تاريخي .

ومن المؤكد أن الباحث يتفق معنا (نظريًا) في التصور السابق ؛ إذ إنه يقرر أن « الدخول إلى القصيدة من خلال تحديد مفهوم المنفى يعني أننا نحدد القصيدة بمفهوم المنفى أولاً ، ثم نقوم برصد خصائصها ؛ إذ إن المدخل المفهومي / المضموني يسبق المدخل الجمالي الفني ؛ لأن المدخل الثاني محصلة منطقية للأول في هذا السياق الخاص »[٥] . وعلى الرغم من هذا الاتفاق النظري ، فإن مدحت الجيار لم يعوّل كثيراً على الجانب السوسيو ــ تاريخي لدراسة الظواهر الخارجية التي أحاطت بـ (قصيدة المنفى) عند التطبيقات العملية . ومن المؤكد أن تعمق الباحث في هذا الجانب كان سيؤدي إلى سبر أغوار جانب مايزال بكراً من شعر رواد الإحياء .

إن دراسة قصيدة المنفى عند رواد الإحياء كان من الممكن ــ من خلال البحث ــ أن تصل إلى نتائج مهمة ، تتعلق بالثوابت التي تفرضها : وحدة التجربة ــ الإطار الزمني ــ البعد المكاني ، بما يفتح المجال لاستنباط (قوانين الوجدان) ــ إذا جاز التعبير ــ التي تسهم في تحليل المقدمات المتداخلة ، للوصول إلى نتائج لثنائية العلاقة : النص / الواقع . فالواقع الاجتماعي والتاريخي لأثر ما « إنما هو واقع كتابة وإشارات تؤلفه »[٦] . لكن مدحت الجيار تعامل مع الأثر وجاوز الإطار . وبمعنى آخر ، كان ما يعنى به هو النتائج (القصيدة) لا المقدمات التي أدت إليها (المنفى) ، والتي لا يمكن تجاهلها ؛ إذ لا يمكن الفصل بين السبب والنتيجة . فالنفي فعل له جوانبه التاريخية والاجتماعية ، ناهيك عن ردود أفعاله النفسية والعاطفية .

ومما يؤكد التصور السابق أن حركة الإحياء ــ بوصفها حركة شاملة ــ لا يمكن تجاهل النظر إليها تاريخيًا وحضاريًا واجتماعيًا . ففي حين كانت الخلافة العثمانية ــ بوصفها واجهة للذات الإسلامية في مواجهة الآخر الأوربي ــ تشبه رجلا مريضاً يحتضر على المستوى السياسي ، كان هناك مريض آخر يحتضر على المستوى الثقافي (الشعر) ، وتجرى محاولة لبعث الفتوة في جسده مرة أخرى . إن إحياء الشعر العربي ــ تاريخيًا ــ كان هو البديل الوحيد الممكن والمتاح لمواجهة النموذج السياسي الوافد . وكأن الإرادة التاريخية لثقافة الموروث من الممكن أن تكون نداً للإرادة التاريخية لسياسة الوافد الغازي .

وحين يتعلق الحديث بفكرة النفي ، فإن مدحت الجيار يتصور بداية ــ ونحن لا نتفق معه ــ أن حوار الشاعر المنفي يزداد مع الآخرين ؛ لأن الآخر سبب أزمته ونفيه ، وهو في اللحظة نفسها هدفه الذي يخاطبه ويرجو تعاطفه ؛ لأن هذا التعاطف الإنساني يعطى الشاعر قوة يواجه بها أزمته وأسباب نفيه . وهذا التناقض

ظاهرى فى دور الآخر ، بمعنى أنه سبب الأزمة والنفى ، وأيضاً وسيلة لمواجهة تلك الأزمة وذلك النفى . وهنا لابد للشعر من أن يجاوز التقرير والفردية إلى التصوير والجماعية ؛ لأن « وظيفة الشعر أن يتحرك الإنسان فى مجموعة ، وأن يمكن (الأنا) من الاتحاد فى حياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ، وما يمكن أن تكونه »[٧] ، مستنداً فى ذلك إلى تصور إرنست فيشر عن ضرورة الفن . وهنا يقع المؤلف فى نوع من الخلط سببه عدم التفريق بين الآخر المتمثل فى (الأنا / الجمعى) والآخر المتمثل فى (الهو / الضد) .. الأول داخل المنفى ، والثانى حدود هذا المنفى .

ثم ينتقل الجيار لتحديد مفهوم المنفى ، فيقرر أنه مفهوم عام ومتسع ؛ إذ تتداخل معه مفاهيم الاغتراب والغربة والهجرة ، كما يتداخل فيه النفى الاختيارى بالنفى الإجبارى من السلطة السياسية ، سواء أكانت أجنبية أم محلية . فالنفى ـ عند الجيار ـ هو ظرف استثنائى ، يوارى (الوطن / المكان) عن عين الشاعر ، ويتركه ـ عبر الزمن ـ لتجربته الخاصة ، ولذكرياته التى تشبه الحبل السرى ، والتى تربطه بالمكان / الأم . وهنا يقف البعد الثانى للمنفى (الزمان / الدهر) موقف الأخذ والمفقد . لذلك تتحد دلالات الزمان والدهر مع دلالات القضاء والقدر الذى لا يملك الإنسان منه مفراً . وهنا أيضاً يتحول (الزمان / الدهر) إلى عدو بالتبعية ؛ فيصبح سعى السجين والمنفى إلى (الغد) هو رغبة فى تحريك الزمان إلى أمام ، لينفى معوقات الحصول على الحرية .

ورصد الجيار لفكرة أن النفى داخل الزمن يكون بديلاً عن النفى داخل المكان ، يكون صحيحاً دائماً فى ظل سيادة الذاكرة التراثية على الذهن العربى ؛ تلك الذاكرة التى تقترب من أن تكوّن كينونة جمعية . فالذاكرة التاريخية تتشرنق عادة داخل ماضيها ، وداخل ماتخلقه حول نفسها من أسباب البقاء ؛ فهى ذاكرة متحصنة بالزمن ، وهى أيضاً محصنة ضد الزمن . وعلى ذلك فبالرغم من أن النفى ـ فى تراث الإحياء ـ يتم داخل المكان ، إلا أن قصيدة المنفى تعاملت مع النفى على أنه نفى فى الزمان ، أى نوع من المعارضة النفسية ـ وهى أساس المعارضة الشعرية ـ لنموذج النفى الجاهلى ، الذى يرتكز أساساً على النفى داخل الزمن ، الذى ينوب عن الدهر . فجوهر التجربة الجاهلية ـ التى يتم معارضتها نفسياً وفنياً فى قصيدة المنفى ـ « تقوم كلها على أساس الصراع ضد الدهر . هذا المصطلح الروحى الحضارى الشامل إنما يرمز فى تناولاته المباشرة إلى ذلك الفعل الشامل الخفى ، الذى يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة ، ويدفع بالإنسان تحت ظلالها إلى مصائر فاجعية دائماً . فالدهر بهذا المنظور أشمل من القدر قياساً على مفهوم الزمن ؛ ففيه من القضاء حتميته الجائفة التى لا مفر منها ، وفيه من الزمان كذلك تقلبه وتغييره لأحوال الكائنات ، وفيه من القدر غموض المصدر ومفاجأة الصدفة ، ولا معقولية التسلسل فى الأسباب والنتائج . ونتيجة لهذا التصور عن الدهر ، نشأ مفهوم بطلان الوجود فى الشعر العربى »[٨] ، الذى يمكن أن نلمح امتداداً له فى قصيدة المنفى فى شعر رواد الإحياء .

ولعل العلاقة بين الدهر والنفى المكانى ـ التى لم يحفل بها البحث كثيراً ـ هى واحدة من أبرز سمات التراث النفسى العربى . وتلك العلاقة تتضح من خلال حادث (القحط) ، ذلك الحادث « الرتيب المهدد . وهو الصورة الفاجعية المترددة من حين إلى آخر على حياة العربى . فالقحط هو الصورة التى تشخص تحققاً مستمراً لفعل الدهر . وهذا القحط هو الذى كان يدفع العربى إلى الارتحال داخل المكان ، أى إلى المنافى البعيدة والعديدة . لذا ، أصبح الشعر العربى شعر البكاء على الطلل . ومن هنا ، ارتبط الدهر ـ المسبب للقحط ـ بالنفى المكانى »[٩] . ولأن الدهر فيه جزء من الزمان ، فقد أصبح نفى العربى أحياناً داخل المكان ، وغالباً داخل الزمان . لذلك ظل الزمان داخل ذاكرة العربى انقضاء ، والمكان انفصالاً . لقد كانت الصحراء ـ مسرح النفى المستمر ـ ومن بعدها الذاكرة التاريخية « تطبع سكانها بميل إلى التجريد . لذا فإن العربى يتنقل فى العالم حاملاً معه نخلة مجردة وظامئة . وهنا فإن حدسه يعمل على استحضار الغائب عبر استنطاق الأثر »[١٠] . إن النخلة المجردة والظامئة ليست القصيدة ـ كما يتصور البعض ـ لكنها ذكرى المكان داخل المنفى الترحالى الدائم ، كما أن استنطاق الأثر هو محاولة اقتفاء خطوات الدهر ، لاستنتاج ما آلت إليه صورة الغائب .

والتصور السابق للعلاقة بين فكرة (الزمان / الدهر) وارتباطها بمفهوم النفى فى الذاكرة الشعرية العربية ، هو الذى أدى إلى نتيجة غاية فى الأهمية فى شعر رواد الإحياء ، ذلك الشعر الذى لا نختلف على كونه محاكاة للمثال الجاهلى أكثر منه نموذجاً معاصراً . وهذه النتيجة تتلخص فى أن هذا الشعر تعامل مع المنفى بوصفه نتيجة ، دون أن يتطرق إلى أسبابها . وقد أدى ذلك ـ من ثم ـ إلى تقبل فكرة النفى بما هو نوع من تصاريف الدهر ، ذلك العدو (المخلّص) الذى يتطوع بنبل لتحمل كل أخطاء الواقع التاريخى . وهذا أدى بدوره إلى أن يكون رد الفعل تجاه المنفى ذا منحى ميتافيزيقى ، يجاوز ـ أو يتجاهل ـ الأسباب السياسية والاجتماعية والتاريخية التى أدت إليه :

(أ) بالنسبة لرفاعة الطهطاوى ، فشعره فى المنفى كان مليئاً بـ « عبارات غيبية ، كالزمان والقضاء والقدر . . . كما تشيع عبارات التنبوء والتصبر والمراجعة »[١١] .

(ب) بالنسبة لمحمود سامى البارودى ، نجد أنه فى قصائد المنفى « يلوم اللائمين ، ويعرض بالشامتين والشامتين ، ويعلق النتائج على الدهر والقدر وخيانة الصديق »[١٢] .

(جـ) أما بالنسبة لأحمد شوقى فيتكشف البعد المأساوى الذى يفسر الهزيمة بفعل (القدر / الحظ / الدهر) بدلاً من الكشف عن الأسباب المادية لهذه الهزيمة . . . الأمر الذى يكشف عن تواصل تراثى / فكرى على مستوى الرؤية الفنية عند

شوقى . ولذا ، تتوحد مصيبة الماضى بمصيبة الشاعر الشخصية ، بل إن فكرة القدر ـ كنوع من « التصبر » ـ تنسحب عند أحمد شوقى لا على العرب فحسب ، بل « ينتقل شوقى إلى هزائم التاريخ فى محاولة منه لبيان أن الدهر فى كل مكان ، ولسنا نحن ـ وحدنا ـ من غربت شمس حضارتنا الفرعونية والإسبانية ، بل كسرى وفارس وهرقل ونابليون :

لسب الدهر فى شراء صبيّاً
والليالى كواعب غير عنس ».[١٣]

إن تعامل الجيار مع فكرة النفى الزمانى فى شعر رواد الإحياء بديلاً عن النفى المكانى ، كذلك تعامله مع فكرة إحالة الواقعى إلى الميتافيزيقى ، برغم وعيه بأبعاد الفكرتين ، كان تعامل رصد لا تعامل تحليل ؛ فكان تعامل البحث مع فكرة النفى أقرب إلى النظر للنفى بما هو غرض مستحدث من أغراض الشعر . وكأن قصيدة المنفى هى مجرد قصيدة وقوف على الطلل .

وتظل إحدى علامات الاستفهام الأساسية التى تطرحها القراءة المتأنية للبحث ، متمثلة فى تلك الظلال الرومانسية ، التى يضفيها البحث على الحنين الجارف والغنائية لبعض قصائد المنفى ، حيث يتحول الوطن إلى « صورة البيت الظليل بكل ما يحيط به من دلالات الألفة ، والأمان ، والاتساع ، والسعادة . ويتحول الشاعر وسط هذا السياق إلى الطفل ، خالى البال ، ويتحول الوطن إلى صورة الأرض ، والأم ، والأهل . وهنا يتحول الزمان والمكان إلى زمان ومكان اليقين ، بل يتحول الوطن كله إلى رمز الدار أو بيت الأهل ».[١٤] . ومما يؤكد تحول قصيدة المنفى إلى القصيدة / الغرض تصور الجيار لفكرة « أن قصيدة المنفى قد جددت فى البكاء العربى ، وخلقت له مبررات جديدة » .

ومن التوجهات النظرية المهمة للبحث ، محاولة تفسير بزوغ فكرة الإحياء ، ثم تحولها بعد ذلك إلى حركة ؛ فالجيار يتصور أنه بعد تهميش القصيدة العثمانية ـ نتيجة لانزواء الشاعر عن المشاركة فى تغيير الواقع ـ لم يكن أمام رواد الإحيائيين سوى طريقين :

الأول : العودة إلى التراث ، بوصفه النموذج الذى توحدت فيه الذات العربية مع واقعها .
الثانى : التواصل مع العصر ومنجزاته .

ولأن الإحياء يتم على أيدى شعراء من الشريحة العليا للبرجوازية المصرية ، فإن الجيار يفطن إلى مقولة لوسيان جولدمان ـ فى تعليل الظاهرة الأدبية لجيل ما ـ من أنه « كلما تعلق الأمر بالبحث عن بنية تحتية متسقة ما . . . فإنه يمكن ردها إلى طبقة اجتماعية وما لها من علاقات مع المجتمع ككل ».[١٥] . لذلك ، فإنه فى حالة البارودى (وشوقى بعد ذلك) يكتشف الجيار الدلالة على التواصل بين الذات الفردية والتراثية / القومية من أجل الصمود ضد الآخر المسبب للمفارقة والنفى وتغريب الذات عن واقعها وسياقها الحضارى . ومن ثم فإنه يصل بنا إلى طبقة اجتماعية ذات مصالح فى الاستعانة بالتراث ، وتأكيد تمايزه ، والحوار معه ، لأنه يمثل ركيزة لها ، ومبرراً للحكم (فى حالة السلطة) .

وبالرغم من الطرح السابق ، نجد أن البحث تعمق فى تحليل (قصيدة المنفى) ، بوصفها ظاهرة أدبية ، واكتفى بالرصد لها بوصفها ظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية . . . إلخ . ومن ثم أصبح ما توصل إليه من نتائج فى حاجة إلى تحليل ، يرده إلى أسبابه الحقيقية . ولعل تلك الأسباب هى التى تطرح سؤالاً ملحاً : لم حركة الإحياء فى هذه اللحظة التاريخية ؟ .

لقد كانت لعبة التوازنات فى حقبة ما بين الثورة العرابية (١٨٨٢) وثورة الشعب عام ١٩١٩ ، هى التى تحكم عملية التشكل الأولى لجذور حركة الإحياء ، من خلال تفاعلها مع الواقع . فبعد أن عاد شوقى من بعثته العلمية فى فرنسا لدراسة الحقوق ، وكان ذلك فى عام ١٨٩٣ ، نجد أنه قد « اقترب من المعية الخديوية ، وأصبح من شعراء البلاط ، بل شاعر البلاط . ولأن البلاط كان فى هذه الحقبة وطنياً (!!) ، ويميل إلى إقامة علاقات طيبة مع الشعب ومع زعماء الشعب ، اتصل شوقى بهؤلاء الزعماء ، واقترب منهم . وكان لابد أن يتوازن البلاط ـ وهو يقف ضد الإنجليز المحتلين ـ بالوقوف مع الخليفة التركى ، وأن يفسح المجال لحلول شعبية وإسلامية فى الوقت نفسه . وهنا عقد شوقى صلات طيبة مع « الباب العالى » . وكانت المرحلة من رجوعه من فرنسا (١٨٩٣) حتى منفاه (١٩١٤) مرحلة مزدهرة من حياته على المستويات النفسية والاجتماعية والسياسية فى آن واحد ».[١٦] لذا ، فإن لعبة التوازنات لدى مثقفى البرجوازية المصرية الصاعدة ، كانت تضع ـ على المستوى السياسى والعاطفى ـ كلا من « الباب العالى » والإنجليز فى مواجهة الآخر ، ثم كان عليها أن تنتظر نتيجة تلك المواجهة لاستثمارها . فبينما نجد أن تلك الشريحة الصاعدة قد أيدت الثورة العرابية حتى هزيمتها (١٨٨٢) ، حيث كان البارودى ضمن رؤوس تلك الحركة ، نجد ـ على الجانب الآخر ـ أن شوقى قد « شايع الخديو توفيق فى بداية الأمر ضد زعماء الثورة العرابية ».[١٧] . وبينما يتم نفى شوقى لمواقفه المؤيدة للخديو عباس حلمى والمعارضة ـ من ثم ـ للإنجليز ، نجد أنه فى آونة لاحقة « يكيل بعض المدح الدفين للسلطان حسين كامل ـ الذى خلف عباس حلمى ـ ولأصدقائه الإنجليز ، باعتبار أنهم القوم الذين خلفوا وليم شكسبير ، وبنوا نهضة حديثة ضخمة ».[١٨]

وهذا التردد المستمر بين القوى المختلفة للبرجوازية المصرية الصاعدة ، التى أرست أسس الإحياء الشعرى ، يمكن أن نتمثله بشكل أكثر وضوحاً من خلال اتجاهين رئيسيين داخل تلك القوى :

● حزب الأمة : أقوى أحزاب تلك الفترة ـ الذى كان سعد زغلول ولطفى السيد من أبرز قادته ـ كان حزباً موالياً للإنجليز .

● تعاطفت البقايا التركية ـ التي أصبحت جزءاً رئيسياً من تلك الطبقة فيما بعد ـ وعلى رأسها الخديو عباس حلمي الثاني ، مع الاتجاه المناوىء للإنجليز بزعامة مصطفى كامل زعيم الحزب الوطني »[19] .

ويأتي على رأس مفارقات تلك الحقبة ، أن يكون الصدام مع الإنجليز ـ خلال ثورة ١٩١٩ ـ من الجانب المؤيد (حزب الأمة) ، لا من الجانب الضد (الحزب الوطني) . إن تلك المفارقات المركبة على المستويين السياسي والثقافي ، إنما كانت تعبيراً عن لعبة التوازنات التي حاولت قوى البرجوازية الصاعدة ـ منذ بداية تشكلها الحديث ـ أن تجيدها ، لتجد لها مساحة على خارطة القوى السياسية والاجتماعية ، التي كانت تحتلها تماماً البقايا التركية أو الأقليات الأوروبية . ولم تكن هذه البقايا أو الأقليات تترك لكل الاتجاهات الوطنية سوى الوقوف على أطلال الوطن ، والبكاء عليه . ومع أن تلك القوى كانت مجردة من السلطة السياسية ، ولا تملك القوى العسكرية أو حتى القدرة على المقاومة المسلحة ، إلا أنها كانت تمتلك سلاحاً خطيراً في مواجهة القوى الخارجية ، هو سلاح اللغة . لقد كان هذا السلاح بيد المؤسسة الدينية ، التي كانت تشكل جزءاً من خارطة القوى الصاعدة . وربما كانت تلك المؤسسة ـ دون سائر مؤسسات الصفوة المصرية ـ « أقل المؤسسات تأثراً بجو التدهور العام في العصرين : التركي والمملوكي . فرجال الدين المصريون لم يزاحمهم الأتراك أو المماليك ؛ لأن الدين الإسلامي وثيق الارتباط باللغة العربية ، والأتراك والمماليك بعيدون عنها ، متعالون عليها . . . وفي ذلك الزمان كان رجل الدين هو رجل العلم والثقافة والقضاء . وكان ذا شخصية وقيمة عامة متكاملة »[20] . لقد اكتسب رجل الدين أهميته من ارتباطه الوثيق باللغة ؛ فاللغة العربية هي ـ عند العربي ـ نقطة التقاء تراثين :

● التراث الروحي : المتمثل في القرآن وعلومه ، والحديث وعلومه .

● التراث الثقافي : المتمثل في الشعر العربي ، خصوصاً الجاهلي .

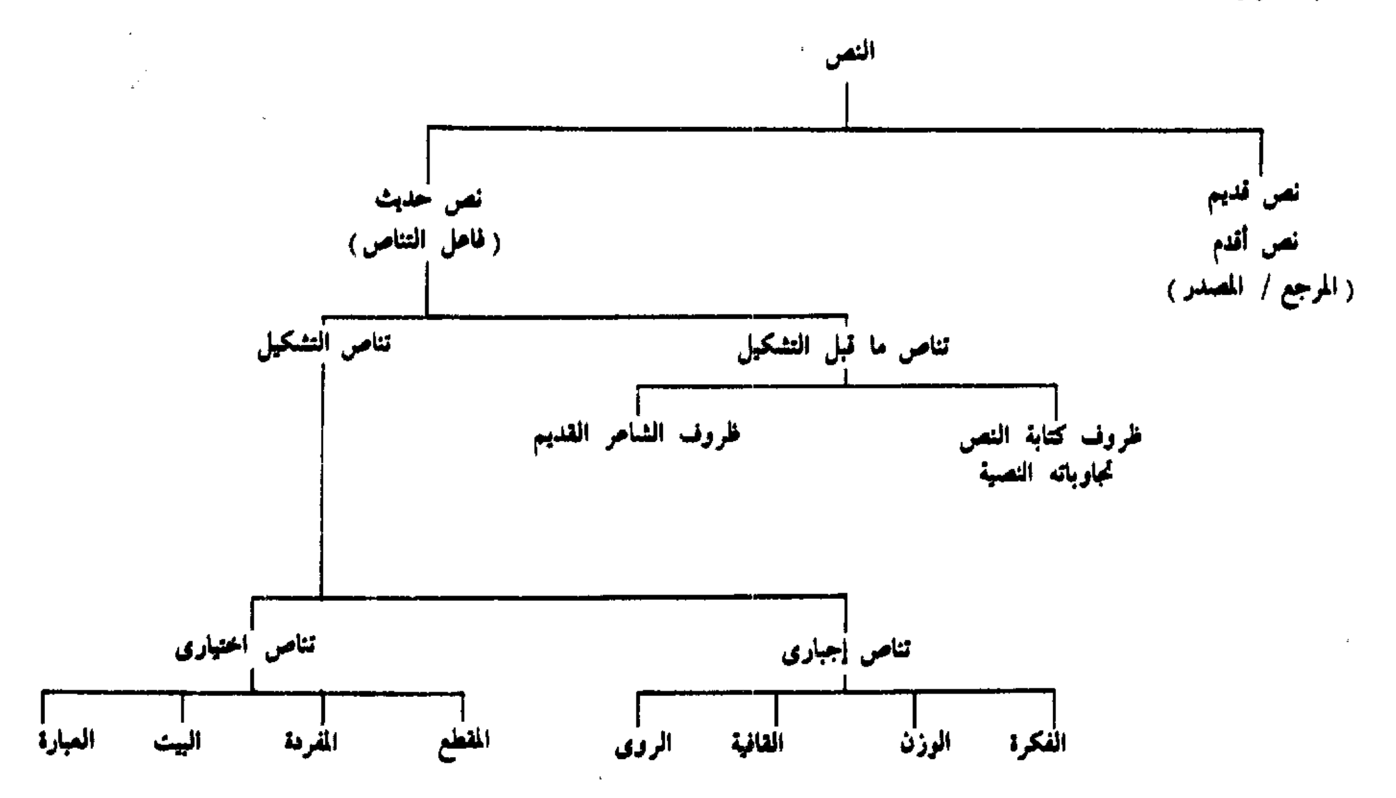
ولأن طبيعة المرحلة لم تكن تستدعي استخدام الجانب الروحي في الصراع مع المحتل ، لم يعد هناك ـ والأمر كذلك ـ سوى استخدام التراث الثقافي ، في محاولة لإضفاء الشرعية على تطلعات القوى الجديدة ، فإذا كان العثمانيون يمثلون ـ من خلال فكرة الخلافة ـ رمزاً للسيادة الروحية ، ويمتلك الإنجليز السيادة السياسية والاقتصادية ، فإن المصريين ـ بامتلاكهم الخالص للغة ـ يصبح لهم الحق في امتلاك السيادة الثقافية . وفي هذه اللحظة التاريخية برزت أهمية إحياء أهم رمز لماضي العرب الذهبي في مواجهة حاضر الغرب الذهبي ، ألا وهو : الشعر . ففي إحياء الشعر العربي ما يرادف إعادة إنتاج وعي العربي ؛ ذلك الوعي الذي يسوغه هذا الشعر ، ثم يصل به إلى مداه . إن خطورة عملية إحياء الشعر العربي في تلك اللحظة تكمن في أن « القارىء المتكوّن بميراث شعري طويل ، ينتظر عادة صفات الشعر اللصيقة باسمه . فالشعر كائن هلامي يصله عبر النموذج الراسخ في الذاكرة المتكونة بدورها داخل كينونة جمعية ؛ وذلك يعطيها ثقلاً مضاعفاً . إنك لا تزيح ـ باطراح النظم ـ شعرية فردية ، بل تصطدم بذاكرة الجماعة وما تخلقه غريزياً حول نفسها من أسباب البقاء . فالأشكال الشعرية المتوارثة تغدو نماذج لها سطوة نفسية واجتماعية ، إلى جانب سطوتها الذوقية »[21] . لذلك فإن إعادة إنتاج تلك الأشكال الشعرية المتوارثة ـ من خلال بعثها أو إحيائها ـ إنما هو أيضاً إعادة لترسيخ سطوتها النفسية والاجتماعية ، من خلال إطلاق نموذجها الراسخ في الذاكرة الجمعية . ويصبح البعث والإحياء ـ على المستوى الفني ـ تأكيداً للنموذج ، وليس تجاوزاً له . . وتوجهاً نحوه ، وليس انحرافاً عنه . وهنا يصبح شعر الإحياء امتداداً للنموذج الجاهلي ، حيث يبدأ بالفكرة الجاهزة ، ثم يحاول التعبير عنها أو ترجمتها . وبذا تصبح القصيدة الإحيائية وكأنها عمل له ماض مباشر ، على العكس من تصور « بارت » .

وإذا كنا قد توصلنا إلى النتائج السابقة ، بوصفها نتائج كلية لحركة الإحياء في الشعر العربي ، فإنها بالضرورة تنسحب على قصيدة المنفى ، بوصفها أحد روافد تلك الحركة ؛ فلم تكن هذه القصيدة اختراقاً لنموذج الوقوف على الطلل المكاني ، بقدر ما كانت تجسيداً للوقوف على الطلل التاريخي . لذلك فإن غنائيتها تبدو مصطنعة حين يتوجه الشاعر إلى الوطن / المكان ، لكن تلك الغنائية تبلغ أقصى درجات استصفائها حين يتوجه الشاعر إلى الوطن / التاريخ . وتصبح المحاكاة هنا محاكاة للأدوات وليس محاكاة التجربة ، كما يصبح الانطلاق نحو النموذج اقتراباً من شكله الخارجي ومفارقة ـ في الوقت نفسه ـ لمضمون هذا الشكل . إن هذا الفصل بين ظاهر التجربة وباطنها ، وبين وجدان التجربة وأدواتها ، إنما هو نتيجة للتطابق الشكلي من خلال فكرة ـ أو تكنيك ـ « المعارضة » ، التي كانت أهم سمات حركة الإحياء . فكأن المعارضة هي حقاً محاولة لاستحضار الغائب عبر استنطاق أثره . وهي محاولة تتم ـ بطبيعتها ـ داخل التاريخ وليس المكان .

ولئن كان تناول الجوانب السوسيو ـ تاريخية لقصيدة المنفى قد ابتعد بنا عن الجوانب الفنية لتلك القصيدة ، فإن « المعارضة » هي التي ستردنا إلى الجوانب الفنية . وقد قام الجهار بتحليل جيد للقصائد التي اعتمدت المعارضة أسلوباً لها ، وتوصل إلى نتائج مهمة ، خصوصاً فيما يتعلق بمفهوم (التناص) . فالجهار يقسم معالجته لفكرة التناص ـ التي تبلغ أوجها عند شوقي من خلال المعارضة ـ إلى أشكال وكيفيات متعددة ومتداخلة في عمليات التناص . فهو يقترح تقسيماً عاماً على طريقين :

الأول : تناص قبل النص .
الثاني : تناص عند التشكيل .

أما تناص ما قبل النص ـ عند الجهار ـ فيشمل سياقات كتابة النص / المرجع ، وظروف كاتبه ، وما يوجد فيه من تجاوبات نصية



لشعراء أقدم . وأما تناص التشكيل فينقسم ــ كذلك ــ إلى صنفين :

● تناص إجبارى فى المعارضة .

● تناص اختيارى يشمل المقطع ، والمفردة المفتاح ، والعبارة ، والبيت ، كما يشمل التساوقات الجديدة .

ويمكن تصور مفهوم الجيار لفكرة التناص من خلال الشكل الهيكلى الآتى ، الذى اقترحه :

وبعد أن يتتبع الجيار سياقات النص القديم ، والنص الأقدم ، الذى يمثل المرجع والمصدر عند شوقى حين يعارض سينية البحترى ، فإن هذا النص يمثل البنية الأم والعميقة ، التى خرجت منها نصوصه الفاعلة قبل التشكيل .

بعد ذلك ينتقل الجيار إلى تناص التشكيل ، لتحليل فكرتى التناص الإجبارى ، والتناص الاختيارى .

ويقصد بالتناص الإجبارى أن المعارضة تجبر صاحبها على وزن القصيدة الأم / المصدر وقافيتها ورويها . وهذا الاضطرار يفرض على الشاعر (موسيقى خاصة) ، أو هيكلاً نغميًا خاصاً ، منذ أن تبدأ إيقاعات القصيدة / المصدر فى الطنين ، فى أول لحظات الإبداع . ويفترض الجيار أن الهيكل الموسيقى النغمى يضع صيغاً سابقة التجهيز ، مختزنة فى ذاكرة الشاعر قبل النص وبعده ، وهى التى تتحول إلى مقياس عروضى أو مقطعى أو نغمى أو صيغى . فشوقى ــ مثلاً ــ يضطر فى قصائده الأربع ــ التى يعارض فيها نصوصاً سابقة ــ إلى استخدام :

● بحر الخفيف فى قصيدته (السينية) .
● بحر الرمل فى قصيدته (صقر قريش) .
● بحر البسيط فى قصيدته (ياتائع الطلح) .
● بحر الطويل فى رثاء جدته .

وهى أبحر القصائد الأربع التى عارضها .

أما فكرة التناص الاختيارى ، التى يقصد بها الجيار العلاقات القائمة بين تشكيل النصين (القديم والجديد) ، من حيث المقطع ، والمفردة ، والعبارة ، والبيت ، فإنها تدعوه إلى تحليل العناصر الأربعة السابقة :

● فالمقطع ــ بوصفه اللفظ الذى يتخيره الشاعر لختام البيت ــ ليس كبقية الألفاظ فى الوفاء بحاجة التركيب أو المعنى أو الوزن فقط ، لكنه يتميز عنها بأنه يحتضن كل العناصر القارة ، فيستعمل عندئذ للوفاء بحاجة البيت إلى القافية .

● والمفردة ــ بالمعنى المعجمى ــ هى الكلمة . ولهذا فإن المقاطع سابقة الذكر تدخل ضمن توظيف المفردة .

● أما العبارة فإنها ترتبط بتشكيل (الجملة النحوية) و (البلاغية) ، وما يتناسب معها فى السياق من تبديل وتحوير ، بالحذف أو بالذكر أو بالإبدال أو بالتغيير .

● وفيما يختص بالبيت فإن الجيار لم يقم بإجراء تحليل له عند شعرائه الثلاثة ، لأنه لم يكن فى شعرهم تناص بين كامل البيت الذى يبدعونه ، والبيت الذى يعارضونه .

وفي سياق عرض مفهوم التناص ، يتعرض الباحث لطرح محمد الهادي الطرابلسي في فكرته عن التناص ، التي يعتمد الطرابلسي فيها على دراسة تأثير النص اللاحق على النص الغائب ، عكساً لما هو مطروح من دراسة تأثير السابق على اللاحق فقط ، ولكن عن طريق ما يقترحه من منهج الأسلوبية المقارنة . ومن ثم يبرز لنا الباحث بسطاً جديداً لمشكلة توظيف التراث الشعرى ، حيث يبقى التراث الأدبي رصيداً فنياً يمد المنشىء بإمكانات لا حد لها . على أنه ليس رصيداً جامداً ، وإنما هو رصيد حي ، يزكو بالإنفاق ولا ينقص ، بحيث يجد الدارس نفسه أمام هذا الوضع مضطراً إلى تجاوز مشكل تأثير التراث في العطاء الشخصي ، إلى مشكل مدى تأثير الكتابة الشخصية في إحياء التراث .

إن تصور الطرابلسي عن التفاعل النصي مع التراث ، إنما يؤدي بنا إلى طرح مفهوم يقترب بنا من دقة المصطلح ، وهو ما يمكن أن نسميه (المسافة التاريخية) . تلك المسافة التي تتوغل في الزمن ، لتفصل بين ذاكرتين يجمع بينهما نص واحد : الذاكرة الأولى أبدعته ، والذاكرة الثانية أعادت إنتاجه . ويمكن من خلال تتبع الفروق الأسلوبية والنفسية بين إبداع النص وإعادة إنتاجه ، أن نتلمس مقدار المسافة التاريخية . وكلما اتسعت تلك المسافة ، كان ذلك دليلاً على التجاوز . ونحن ـ هنا ـ لا نعني بالتجاوز مجرد التجاوز الزمني ، ولكننا نعني به التجاوز الفني . وكما يمكن للنص الأحدث أن يتجاوز النص / المصدر ، فإنه أيضاً يمكن للنص / المصدر أن يتجاوز النص الأحدث ، وأن يكون أكثر منه حداثة ، وإن لم يكن أكثر منه عصرانية .

وإذا طبقنا مفهوم (المسافة التاريخية) على سينية أحمد شوقي (الرحلة إلى الأندلس) ، التي يعارض فيها سينية البحتري ، نجد أن المسافة التاريخية التي تفصل بين شوقي والبحتري تتأسس على بنية شعرية تعتمد الثنائية المتجاورة جوهراً لرؤية العالم ، حيث يبدو العالم داخل شبكة من العلاقات الثنائية ، تختزل الشيء ونقيضه في الحياة والكون والذات الشاعرة . (الليل / النهار ـ الأمس / اليوم ـ المنفى / الوطن ـ القلب / العقل ـ الحلال / الحرام . . الخ) .

*

وأخيراً ، وبصرف النظر عن وجود نقاط للالتقاء أو للاختلاف مع مدحت الجيار ، يبقى له أنه ارتادمنطقة بكراً في هذا الكتاب . وسوف تظل كل إضافة جديدة في هذا الاتجاه ، مدينة لهذا الكتاب بجزء من وجودها .

الهوامش

(١) نقد النقد ـ تأليف : تزفتان تودوروف ـ ترجمة : سامي سويدان ، ليليان سويدان ـ ص ١٦ .
(٢) نفسه .
(٣) إشكالية القارىء في النقد الألسني ـ دراسة : إبراهيم السعافين ـ المربد التاسع ـ المحور الرابع ـ ص ١١ .
(٤) نفسه ، ص ١٩ .
(٥) قصيدة المنفى ـ تأليف : مدحت الجيار ـ ص ١٩ .
(٦) إبراهيم السعافين ـ المرجع السابق ـ ص ١١ .
(٧) ضرورة الفن ـ تأليف : إرنست فيشر ـ ترجمة : أسعد حليم ـ ص ١٦ .
(٨) موسوعة الشعر العربي ـ تجميع مطاع صفدي وإيلي حاوي ـ ص ١٥ من المقدمة .
(٩) نفسه ـ ص ١٦ .
(١٠) نص لصلاح ستيتية ورد في كتاب (أدونيس منتحلاً) ـ تأليف كاظم جهاد ـ ص ٢٩ .
(١١) قصيدة المنفى ـ ص ٤١ .
(١٢) قصيدة المنفى ـ ص ٨٣ .
(١٣) قصيدة المنفى ـ ص ١٧٥ .
(١٤) قصيدة المنفى ـ ص ٢١ .
(١٥) سوسيولوجية الغزل العربي ـ تأليف : طاهر لبيب ـ ترجمة : حافظ الجمالي ـ ص ٨٢ .
(١٦) قصيدة المنفى ـ ص ١٢٨ .
(١٧) قصيدة المنفى ـ ص ١٢٩ .
(١٨) قصيدة المنفى ـ ص ١٣٠ .
(١٩) في أصول السياسة المصرية ـ تأليف : سعد زهران ـ ص ٥٤ .
(٢٠) نفسه ، ص ٣٦ .
(٢١) حاتم الصكر : تحديث النقد الشعري ـ أبحاث المربد التاسع ، المحور الرابع ، جـ ٣ ، ص ٢٢٠ .

« دراسات فى الشعرية

الشابى نموذجا*

تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين
عرض : محمد الناصر العجيمى

يعد الشابى واحدا من أهم شعراء العرب المحدثين الذين احتفل بهم الدارسون العرب ، والتونسيون منهم خاصة[1] ؛ فلا تكاد تمضى حقبة تطول أو تقصر دون أن تفرد له دراسة تنشر فى مؤلف قائم الذات أو تدرج ضمن مجلات مختصة . والدراسة التى نعنى الآن بتقديمها ظهرت منذ ما يزيد على خمسة أعوام ، واشترك فى وضعها مجموعة من الأساتذة الجامعيين التونسيين .

وأول ما يشد الانتباه عنوان الدراسة المتضمن مصطلح « الشعرية » ، وهو مصطلح حديث شاع استعماله وجرى على أقلام النقاد منذ عقود مع انتشار النظريات الإنشائية[2] ، على نحو يشى بأن الدراسة جريئة تتنكّب الطرق السهلة المعبدة ، وتسلك صراحة سبيل الحداثة . وواضح أن الدارسين واعون بطرافة عملهم ، وجدة ما يقبلون على توظيفه ؛ إذ يلمع صاحب التصدير إلى أن الدافع إلى تناول إنتاج الشابى الشعرى خاصة بالدرس إنما يكمن فى الافتقار إلى دراسات تنفذ إلى عمق تجربة الشابى الإبداعية ، علاوة على ما يشكوه نقد الشعر التطبيقى العربى من ضمور[3] . هكذا نتبين أن الدارسين ينشدون تحقيق هدفين مزدوجين ومتكاملين ؛ يكمن الأول فى الدفع بالدراسات المختصة بالشابى فى مسالك جديدة ، ويتمثل الثانى فى التمهيد لارتياد تخوم لم تطأها أقلام النقاد العرب بعد وهى مبررات تشرع تماما لمثل هذه الدراسات الموسومة بطابع التجديد .

تتألف الدراسة من فصول خمسة ، انفرد كل واحد منها بدراسة جانب من « شعرية الشابى » . وتتفاوت هذه الدراسات من حيث امتدادها ؛ إذ يغطى بعضها ما يزيد على مائة صفحة ، فيما لا يتعدى بعضها بضع عشرات من الصفحات[4] ، كما تختلف من حيث المادة المتخذة موضوعا للدراسة ؛ فبعضها يقصر اهتمامه على النثر[5] وبعضها على الشعر[6] ، فى حين تجمع أخرى بين كليهما[7] . على أن الاختلاف يخص كذلك نوعية الدراسات ؛ فواحدة منها يغلب عليها الطابع التطبيقى[8] وإن لم تعدم صلات بالجانب النظرى ؛ إذ تنطلق من الجزئى الخاص لتبلغ الكل العام ، فيما تنحو البقية منهجا نظريا واضحا إن لم تخل من أسباب اتصال بالتطبيقى[9] . وبرغم هذا التنوع فى مستويات البحث فالدراسات تشترك — جميعا — فى نزوعها إلى محاصرة الشعرية عند الشابى ، والكشف عن منابع الخلق الشعرى الكامنة فيها .

ولما كانت كل دراسة مستقلة عن الأخرى ، لا يجمعها بها إلا ما ذكرنا من تركيز على الشعرية ، ساغ الاهتمام بها منفصلا بعضها عن بعض ، دون أن يفوتنا — كلما اقتضت الضرورة — الإلماع إلى الجوامع القائمة بينها ، ومواطن الاشتراك فيها .

* دراسات فى الشعرية : الشابى نموذجا ، مجموعة من الأساتذة الجامعيين ، بيت الحكمة ، قرطاج ١٩٨٨ .

هادى صمود وشعرية الشابي*

يستهدف هادى صمود من دراسته النفاذ إلى تجربة الشابي الإبداعية من خلال النص الشعرى بوصفه «مظهر الإبداع وفضاءه الذى تلتقى فيه وتتداخل ذوات مؤتلفة مختلفة، منحدرها آفاق سحيقة البعد، أسطورية المبتدا والتكوين، هى ذات الشاعر، وذات الشعر، وذات اللغة»(١٠)؛ منطلقا من مصادرة يعد بمقتضاها هذه التجربة مؤتلفة الرؤية، مؤسسة على بنية عميقة متماسكة، تشدّ بعض أجزائها المتجلية على السطح إلى بعض بأسباب، وثيقة، ناظرا إلى قصيدة «الأشواق التائهة» على أنها مجسدة لهذه البنية، قائمة من بقية القصائد المضمنة فى الديوان مقام النواة المولدة والرحم المحتضن(١١).

يستهل الدارس قراءته القصيدة بتحليل العنوان لغويا، واستجلاء الدلالات الثّاوية فيه، فيلح على معانى الافتقار الروحانى والعذاب النفسى والنزوع الجامح إلى منابع صافية تروى ظمأ الشاعر وتخفف ما يعانيه من ألم ويستبد به من شعور بالحرمان.

ثم يخلص إلى تحليل القصيدة فيتناول فى مرحلة أولى الجانب الشكلى منها، مركزا على تحديد مقاطع القصيدة، واستخراج مفاصلها الرئيسية، بالاستناد لا إلى إخراج القصيدة المطبعى، فهذا لا يستقيم بالضرورة مقياسا صالحا ووحيدا للتبويب، وإنما إلى ما ينتظم بين الوحدات اللغوية القائمة فى القصيدة من علاقات ظاهرة أو خفية. وهكذا لا يتقيد الدارس تقيد النقد التقليدى بوجه واحد من التقسيم، بل يستقرىء ما يجوز أن تنصرف إليه القصيدة من وجوه تقسيم، فيلاحظ أن البيتين الخامس والسادس المدرجين فى قراءة أولى فى المقطع الثانى يستويان متميزين من حيث الوحدات المكونة للقافية، التى لا تخلو مع ذلك من أسباب اتصال بالسابقة عليها واللاحقة لها. لذا يسوغ من وجهته سلخهما من المقطع الثانى ووصلهما بالمقطع الأول، الذى يغدو مكونا من ستة أبيات: الأربعة الأولى منها تشترك فيما بينها فى الروى والتوجيه، فيما يشترك البيتان الأخيران مع هذه فى الروى دون التوجيه(١٢).

ويعالج الأبيات الستة التالية المنتظمة فى قراءة أولى ضمن المقطع الثانى، المكون — وفق هذه القراءة — من ثمانية أبيات، فيصرفها إلى مقطعين متصلين، لاشتراكهما فى الروى، متفاصلين، لاختلاف المردف فيهما. وأول هذين المقطعين يتألف من البيت السابع والثامن والثانى من الأبيات الأربعة التالية(١٣).

وأظهر من هذه المقاطع فى تنوع القافية فيها الأبيات الثمانية الأخيرة المنتظمة فى قراءة أولى فى مقطع واحد، والقابلة — وفق تصور آخر يحتكم إلى ما ينعقد بين بعض وحدات القافية وبعض من صلات تناظر — الفصل إلى ثلاثة مقاطع، يتكون الأول منها من أربعة أبيات (١٧ + ١٨ + ١٩ + ٢٠)، والثانى من بيتين (٢١ + ٢٢)، وكذلك الثالث (٢٣ + ٢٤).

هكذا يتضح أن القصيدة لا يقر لها قرار، ولا تلتزم «نمطا موحدا فى بناء أواخرها»(١٤). وهذا ما يحاكى — فى المستوى الشكلى — ما يوحى به العنوان فى المستوى الدلالى: إدلاه وشرود وضرب فى الآفاق بحثا عن مستقر(١٥).

ثم ينتقل إلى رصد ثنائيات تدعم البنية الشكلية المستقرأة، حاصرا إياها فى ثلاث هى: الإنشاء / الخبر، والكون / ما قبل الكون، والأنا / الآخر، مستجليا نظام تشكلها فى القصيدة، منتهيا إلى نتيجة حاصلها أن أهم خاصية فى بناء القصيدة تكمن فى «انغلاق الإنشاء على الخبر، مما أغرقها فى الانفعال، فبرز على أديمها تصريحا مفرطا وخطيّة مباشرة مسارها باتجاه الغائب بديلا عن الوضع الراهن، فجاء النداء بكل قوة يؤسس حركة الشوق والتوق، ويفتح على آفاق لا تدرك النفس حدودها»(١٦). ويخلص فى مرحلة ثانية إلى تحليل المقاطع تباعا تحليلا يزاوج بين تحديد الشكل واستجلاء الدلالة الكامنة فيه، فيبين أن الأبيات الثلاثة الأولى محاصرة بالإنشاء المشحون بطاقة انفعالية كثيفة، فيما يرد الخبر المتعلق بالذات منحصرا بينهما، محتمياً بركنيها، مستدعيا الاستفهام(١٧).

ويحدد الباحث مفهوم «صميم الحياة» بتوظيف علاقات الخلاف والتقابل القائمة بينه وبين الوجود الوارد ذكره فى مواطن تالية من النص مجردا أو مقترنا بصيغة الإشارة، فيصبح نداء الغائب المبهم مقابلا للحاضر المعين المسمى. عن هذا تنصرف رغبته، لأنه سبب افتقاره وبلائه؛ وإلى ذاك يتوق؛ فهو موضوع رغبته وغاية ما ينزع إليه.

ويقف الدارس على العلاقات الدلالية الدقيقة، الرابطة بين مفردات الإخبار عن الذات المحتضن بين طرفى الإنشاء، فيبين أن البيت الأول والثانى مكونان من جملتين اسميتين، وأن الوحدة والإدلاج فى البيت الأول يفضيان منطقيا إلى التيه، الذى يستدعى كذلك التساؤل عن موعد حلول الشروق بحثا عن الهداية والخلاص، فيما يستتبع الظمأ النفسى البحث عن معين يزيل به هذا الافتقار ويسده(١٨).

غير أنه يلاحظ أن هذا النسق لا يتساوق بطريقة منتظمة فى الأبيات الثلاثة؛ إذ ينقطع الإخبار عن الذات فى البيت الثالث. ويخرج التركيب من الاسمية إلى الفعلية. ومع ذلك فهو يعانق السياق العام ويلتحم بنسيجه؛ إذ اقترن الفعلان المضمنان فى هذا البيت باستفهام، جاء أحدهما فى نهاية البيت مسايرا لنظام البيتين السابقين من حيث صياغته، وموصولا بالفعل التقريرى الثانى من حيث دلالته. وعقب الثانى النداء فى البيت الرابع عاد لا بتركيبه على نحو مخالف للأبيات السابقة إلا أنه مصاحب له دلاليا؛ إذ يرتبط النفى كنائيا بالغناء، كما يعود المتلفظ إلى البروز فى قوله فى نهاية البيت «يصغى مشوقك...».

وجاء البيت الرابع يفتح بشكل طبيعى المرحلة الموالية من النص للصلة المتينة القائمة بين «اسم المفعول «مشوقك» فى نهاية هذا

* عنوان الدراسة «الأشواق التائهة: مدخل إلى شعرية الشابي».

البيت ، والناسخ الدال على الزمن للماضي في بداية المقطع الثاني (البيت الخامس) علاقة مباشرة هي علاقة الوجد بالذكرى ، والحنين إلى الماضي ، وصلا لما انقطع ، وتعويضا بالحلم عما فات وانقضى »[19] . وهكذا كان البيت الرابع جسرا واصلا بين حال حاضر مظلم وماض مشرق ، قالبا بذلك مجرى الزمن ، عادلا به من سيرورته التاريخية إلى الإبحار في الذاكرة ، واستحضار زمن الماضي عودا على بدء ، خالقا بواسطة اللغة عالما منحوتا من الخيال .

ما يلفت الدارس في تناوله المقطع الثاني بالتحليل[20] هو تعاضد التراكيب المؤلفة لأبيات هذا المقطع ؛ إذ يتكرر استعمال الصفة ، وتتواتر علاقة الإضافة بالجار والمجرور الدال على الظرف مكانا وزمانا ، أو الدال على الأصل . ويثبت رسما يبرز فيه مواطن التطابق والتوازي أوشبههما في التركيب بين البيت الخامس والبيت السادس من ناحية والأبيات التاسع والعاشر والحادي عشر من ناحية أخرى ، وبين هذه الأبيات والبيتين السابقين لها مباشرة ؛ وهما بيتان يقابلان تركيبياً البيتين الأولين .

ويواصل الباحث استجلاء بنية المقطع الثاني فيبرز تقابلا أول ، طرفاه البيتان الخامس والسادس ، والبيتان السابع والثامن ، وذلك في مستوى الروي واستعمال « ثم » الدالة في هذا السياق على الفصل ، وفي مستوى نوعية الجملة المكونة لكل طرف من الثنائية . ويرجع هذا التقابل اللغوي إلى تقابل على صعيد البنية الدلالية المؤسسة على مسارين صوريين : الأول محوره الضياء وما يرمز إليه من نشوة وسعادة علقتا في ذهن الشاعر ، وهو يستحضرهما من حياته الماضية ، أو من حياته كما يتملشها خيالا وينحتها كائنا من كلام ؛ ويقوم الثاني على صورة الظلام وما يستقر في رحمها من معاني البؤس المعنوي والأسى ، مع بقاء آثار للمسار الصوري الأول ماثلة في صميمه لم تطمس ، وكأنما تأبى أن تقتطع من ذاكرة الشاعر وتجتث من خياله ؛ وهذا ما يبرز هول الفاجعة التي حلت به ، ومدى وطأتها على نفسه . فالمطر الذي يطالعنا في البيت الخامس يصبح أوراقا ذابلة ؛ « وهو انتقال من الشيء إلى سببه ، ومما لا حجم له ولا شكل إلى ما له حجم وشكل »[21] . ويستحيل مفهوم الحركة والانطلاق المعبر عنه بفعل « يرف » إلى صورة « البداد » وما يقترن بها من معنى السكون وانعدام الحياة ، كما تصير الورود إلى الذبول ، ويؤدي ذلك معنى التراجع والاقتراب من الموت . وهكذا ينفصل الشاعر عن عالمه ويحمل على مغادرته ، لكنه يرفض الانفصال ويقاومه ، معاوداً الغوص في الماضي السعيد واستعادته ، مأخوذا بالعود إلى البدايات وإعادة خلقها مرة أخرى بواسطة الكلام الشعري .

ويخلص الباحث إلى استجلاء مقابلة ثانية ، موازية للمقابلة السابقة ، لكن طرفيها غير متعادلين ؛ إذ يشمل الطرف الأول ثلاثة أبيات مكونة من مستويات ثلاثة : أولا الإخبار عن حالة الشاعر مجسدة في تشبيهه إياها بالضياء والسحاب والفضاء ، ثانيا فعل هذه العناصر ؛ ثالثا موطن هذا الفعل وظرفه . هذا في حين لا يضم الطرف الثاني سوى بيت يختزل مضمون الصورة السابقة في كلمة واحدة ، مقابلة لكلمة « تراب » ، هي كلمة «أفق» . ويصل طرفي المقابلة فعل « انحدرت » المحمل بـ « إرث فلسفي وديني يدور حول بداية الحياة فوق الأرض »[22] . في صلب هذه الثنائية « ينبت الشعر ويحفر مجراه ، مستقلا وجهة الماضي هروبا من الزمن الحاضر ، ومحاولا في جهد إيقاف تقدم الزمن وإعادة قصة التكوين ؛ فمعدن القصيدة وباعثها إنما هو التعلق بالوهم ، واستصراخ مثل بناها الإنسان بعقله ، وأنشأها إنشاء مذ بدأ يفكر في مصيره وأصل تكوينه »[23] .

وكما تزاوج البنية اللغوية البنية الدلالية في المقطعين السابقين ، كذلك فإنها تعضدها في المقطع الثالث ، الذي يستهل بالنداء الدال على الإصرار ، وعلى رفض الانحدار إلى مهاوي الظلام ، والتشبث اليائس بعالم الرغبة الذي نحته له خياله . يعقب النداء صيغة التعجب المعبرة تعبيرا شفافا لا يحتاج إلى تأويل عن مدى ما يعانيه من ألم الفرقة ، وما يداخله من شعور بالغربة . وهو شعور يبسط ظله على كامل نسيج شعره ، ويندس في لحمته وسداه ، بل هو « من جوهر العملية الشعرية ذاتها »[24] . ذلك أن إحساس الشاعر بتميزه عن غيره ، وتفرده برؤية خاصة ، يشحذ طاقة خياله الإبداعية ، ويغذو قدرته على النفاذ إلى أعماق ذاته ، ليصوغ منها كونا ذاتيا ، ويصنع عالما يجاوز به محنته .

وإذا كان المقطع الثاني بصفة خاصة يركز على عالم الإشراق والنور والانتشاء ، وإذا كان الطرف المقابل قد بني على صورة الانحدار إلى صميم الوادي ، إلى مستقع الأرض ، فالمقطع الثالث يتأسس على هذا الوجود المعين بلسم الإشارة ، والمجسد — بلاغيا — في صورة الفضاء المحاصر والمنغلق والمعبر عنه في المستوى اللغوي باستعمال الجار والمجرور للدلالة على فضاء الحركة المادي الضيق والمحدود ، والفضاء الاجتماعي المنغلق .

وتعاقب هذه الصور الموحية بالظلمة وانسداد الأفق وتراكمها يشعر بمدى ما يرزح تحته الشاعر من عبء ثقيل ، ويمهد للأمر الوارد في البيت الأخير ، والمشتق من فعل يدل على الاحتواء والحماية والإحاطة بالعطف إحاطة الأم ابنها خوفا عليه من الضياع . هذا الفعل هو « احتضني » ، « وردفيه « ضمني »[24] .

وبذلك يؤسس الإخبار عن الذات / الشعر ويمثل مصدر إلهامه ؛ فما يثقله من هموم يحمله على اللوذ بحضن الأم ، ومن خلالها بالشعر والخيال ليحوياه ويلفاه وينسياه ما ألم به من ألم الضياع . وهكذا ينغلق الأمر المكرر على النداء المتصدر للقصيدة ، محققا بذلك دورة مغلقة ، مدمجة البداية والنهاية . إنها كة دائرية ، تنطلق من الحاضر إلى الماضي ، ومن النتائج إلى الأسباب ، ومن التقرير إلى التفسير . فالكتابة لا تسير وفق مسار خطي عاكسة حركية الزمان المتنقلة من النهاية إلى البداية ؛ من قرار الهوة إلى نقطة البداية في حركة مسترسلة لا تتوقف ، تقود العملية الشعرية وتأخذها في مساربها الملتوية . والشاعر يصنع عالما تخلو منه

المتناقضات ؛ هاماً بديعا لا تمتد إليه يد البلى ولا تعبث به الصروف ، ومن صميمه ينبعث صوت يرجع الموروث القائم على شكوى الدهر والتبرم بالحياة»[25].

ثم يقوم الدارس برصد صدى للمعاني المذكورة وفق تسلسل ظهورها التاريخي في أشعار الشابي ، بناء على أن هذه القصيدة تمثل — إضافة إلى قصيدة «الصباح الجديد» — قطبا رئيسيا ومنبعا ثرًا تتولد منه أصوات كثيرة من الأغاني وترتد إليه . وهكذا تطالعنا في قصيدتين كتبتا في مرحلة مبكرة هما «أيها الحب» و«النجوى» المقابلة بين الظلام والضياء ؛ وهي تنويع للمقابلة بين الماضي المشرق والحاضر اليائس . كذلك تنعقد بين «الأشواق التائهة» و«الدموع» وشائج تتعدى المحاور الدلالية لتبلغ البنية اللغوية والحقول المعجمية ذاتها فتبرز لفظة «الحياة» وما يرتبط بها من يأس ولوعة ، ولفظة «أمس» وما يقترن بها من شوق وحنين للعهود الماضية[26] .

ومما يلفتنا في استقراء الدارس مظاهر التناص الداخلي أنه يولي مظاهر الاختلاف من العناية ما يوليه منها لمواطن الاتفاق كلما اقتضت الضرورة . من ذلك أنه يلاحظ تضمن قصيدة «صوت تائه» عبارات ودلالات ماثلة في القصيدة الأم ، إلا أنه يشفع ملاحظته بإبراز فرق جوهري بان له ، يكمن في أن الحديث عن الحياة في الحاضر يسبق في القصيدة المعنية الحديث عن الماضي ، كما جاء الحديث عن هذا الماضي في صيغة خبرية هادئة ، لم تولد الجري اللاهث وراءه ، نسجا على منوال «الأشواق»[27] ، مستنتجا أن هذا الاختلاف مرده إلى التطور الحاصل في تجربة الشابي ؛ وهي تجربة آلت إلى ازدياد التبرم بالحياة وبلوغها حدا لم يبق فيه الماضي مجرد ذكرى يرددها الشاعر ، وإنما يصبح توقا يجري وراءه ويستغيث به ، بمعنى أن التبرم بالحياة سيضغط على المقابلة في الأشواق ، فيتصدر ضيق الشاعر بالدهر معاناته القصيدة في أسلوب مباشر ، وتتحلق كل الأساليب الإخبارية التاريخية حوله لتشده وتفسر نشأته ، «كما أن من وجوه التطور في أغاني التائه الخروج من البحث والسؤال في مستوى الظرف إلى التعيين والتقرير . فلقد تيقن الشاعر بعد تقدم تجربته ، واتساع أفق عالمه الشعري ، أن الصباح هو الأفق وما قبل الكون ، أي ما قبل اللحظة التي تم فيها الانحدار من الأفق إلى صميم الوادي»[28] .

ثم تأتي قصيدة «الصباح الجديد» وما يتلوها من قصائد كتبت على امتداد سنة ونصف سنة ، وتشغل ما يقرب من ربع الديوان ، وجماع هذه القصائد يقابل مقابلة تامة معاني الأشواق التائهة ، ويحقق تطورا نوعيا في تجربة الشابي الشعرية . فقد أضحت المعاني الوطنية ، والالتزام بقضايا الشعب ، ومناهضة الاستعمار ، متبوئة مركز الصدارة من اهتماماته ، كما تطالعنا بنسب متفاوتة من الإلحاح معان موصولة بالمعاني السابقة ، قائمة على قيم جديدة تدعو إلى نبذ التواكل ، والعمل على إحلال قيم الاجتهاد والتضامن محلها ، تحقيقا لمثل الحياة العليا ، وإكسابا إياها معنى[29] .

وفي مرحلة أخيرة من الدراسة يعود الدارس إلى قصيدة «الصباح الجديد» ليعرض إشكالية قراءتها ، مذكرا بما انتهى إليه تأويل بعض الدارسين من أنها تعكس حالة من اليأس بلغت بالشاعر حدا جعله يطلب الموت ويرحب بحلوله ، طمعا في السعادة المطلقة السرمدية . وهو توجه يعده الدارس متعسفا وجائرا ، مستدلا — لدعم حكمه — بشواهد مأخوذة من رسائل وقف عليها ، تؤكد تغير نظرة الشاعر إلى الحياة ، واستحالتها إلى نظرة يغلب عليها الأمل ؛ «فمن الاحتجاج والشكوى المتوترة الصاخبة ، ومن مقابلة آلام الحياة بالبكاء والهروب من الواقع والتعلق بالمثال ، إلى النظر العميق الهادئ ، الذي يتقصى الأغوار ويتفهم الأسرار ويتأمل النواميس»[30] . ويؤذن هذا التحول في النظرة إلى الحياة بتحول عميق في الإنشاء الشعري وتأدية التجربة فنيا ؛ إذ أصبح يتجنب التعبير المباشر المصرح بالمقاصد ، الذي يشف عن المعاني المراد تبليغها ، ويتوخى أسلوبا يقوم على الإيحاء ؛ وهي طريقة دالة على نضج التجربة ، والارتقاء بها إلى مراتب في التعبير الفني أبعد شأوا وأكثر سموا .

*

لئن كان صمود لم يصرح بمصادره ، ولم يعلن التزامه منهجا معينا ، إن القراءة الواردة في سياق الدراسة تثبت — بما يشبه اليقين — أنه تأثر بدراسات بعض الإنشائيين التطبيقية ، ونخص بالذكر منهم جاكبسون في شروحه المعروفة لنصوص شعرية[31] . وأظهر هذه القرائن هو اعتماد الدارس نظم العلاقات بين الوحدات اللغوية ، وضروب تشكلها المتراوحة بين التوازي والتطابق والاختلاف ، واستخراج الدلالة انطلاقا من هذا النظام الشكلي . وهكذا تكون الدلالة تتويجا لعملية التحليل اللغوي في مستوياته المتعددة وحصيلتها ،لا وليدة قراءة انطباعية، تسقط بمقتضاها مفاهيم قبلية غير نابعة — بالضرورة — من النص ، ولا ماثلة فيه . وفي ظننا أن من أهم مزايا هذه الدراسة عدم الاحتفال بالمصطلحات الكثيرة والرسوم المتشابكة الغامضة ، نسجا على منوال عدد كبير من الدراسات العربية التي تدعي الحداثة وليست منها في شيء[32] . كذلك تميزت الدراسة بالتصاقها بالنص ، وتوخي الدقة والوضوح التام ، دون السقوط في التعسف أو الإسفاف ؛ وهي مزايا يعز الوقوف عليها في الدراسات الشعرية التطبيقية العربية الحديثة . ومع ذلك نسمح لأنفسنا بإبداء ملاحظات ثانوية أربع :

أولا : أن الطريقة السليمة والمجدية المتوخاة في الربط بين الجانب الشكلي والجانب الدلالي لم تلتزم — فيما يبدو لنا — على امتداد التحليل ؛ إذ يطغى في بعض الأحيان الجانب الثاني على الأول ، فتبدو الدلالة معلقة لا تستند إلى قراءة شكلية تمهد لها وتبنيها . من ذلك أننا نعدم استقراء للبنية اللغوية المؤسسة للثنائيات التالية : الإنشاء / الخبر ، والكون / ما قبل الكون ، والأنا / الآخرين . وقد كان بوسع الدارس أن يتبسط في تحليل البنية الشكلية ، ويوسع مجالها ، فيتناول وجوها أخرى ، إضافة إلى ما عرض له ، مثل : الإفراد / التثنية / الجمع ، والتذكير /

التأنيث ، والجامد / الحي ، والأفعال / الأسماء وأزمنة الأفعال . ولعل ما يبرر عدوله عن ذلك اتساع القصيدة وامتدادها النسبي .

ثانيا — على النقيض من ذلك عمد الدارس إلى تقسيم القصيدة بالاستناد إلى مقاييس شكلية ، ونظم تعالق الوحدات اللغوية ؛ وهي طريقة إجرائية في غاية الأهمية ، لسنا نذكر أننا وقفنا على شيء من قبيلها في الدراسات الشعرية التطبيقية العربية . غير أن الدارس لم يتبه بمنهجه إلى ما يستوجبه منطق الدراسة من استخراج البنى الدلالية الثاوية في أعماق هذه البنى الشكلية ، وصولا إلى إبراز تعالق الشكل والدلالي وارتباطهما ، على نحو يبرر فيه أحدهما الآخر ويدعمه ، فيصبح لكل وجه من وجوه التقسيم ما يعضده في المستوى الدلالي ، وننتهي إلى عمل شبيه بهذا البناء الهرمي الشامخ ، المزاوج بين الشكل والدلالي ، كما هو قائم عند جاكبسون وشتراوس في شرحهما قصيدة « القطط » .

ثالثا — يبدو لنا أن بعض الثنائيات المستخرجة لا تنتظم في مستوى واحد . من ذلك أن الثنائيات المثبتة في موطن سابق تندرج ضمن مستويين مختلفين على الأقل : ففيما تنتظم ثنائية الإنشاء / الخبر في مستوى بلاغي أسلوبي ، تندرج الأخريان ضمن محور دلالي وجودي .

رابعا — يبدو أن الدارس يفصل فصلا حاسما بين الإنشاء والخبر ، جاعلا الأول تعبيرا شفافا عن الذات ، وترجيعا لردودها وانفعالاتها ، والثاني تقريرا لحقائق وإفادة بمعلومات . وهو في ذلك يستند إلى مقاييس بلاغية تقليدية ، تصنف بمقتضاها الصيغ الأسلوبية إلى ذاتية انفعالية غير قابلة للاختبار في ضوء مقاييس الصدق والكذب ، ووصفية موضوعية قابلة لذلك . ولسنا على يقين من أنه بوسعنا اعتماد هذه الاحكام وحسبانها صالحة لاعتماد مقاييس علمية دقيقة اختبرتها الدراسات الأسلوبية الحديثة وأثبتت صحتها وإجرائيتها . فالأقرب إلى الصواب — من وجهتنا — أن الإنشاء والخبر متداخلان ، يحتوي أحدهما الآخر ويتلبسه ، وإن كان ذلك بنسب متفاوتة ، وفق الأساليب الموظفة . فعندما يطالعنا قول الشاعر الإنشائي : يا صميم الحياة ! كم أنا في الدنيا غريب ، أو قوله : ليتني لم يعانق الفجر أحلامي ، فهو إنشاء لا يخلو من خبر يخص الذات ؛ إذ يطلعنا ضمنا على حالة عاشها الشاعر وعاناها . وعلى النقيض من ذلك تعكس الملفوظات الشعرية الواردة في أسلوب خبري ردودا ذاتية انفعالية . والقصيدة ترشح بالأمثلة الدالة على ذلك من أدناها إلى أقصاها .

لكن هذه الملاحظات جميعا تظل جزئية ثانوية ، لا تخل إطلاقا بالدراسة التي نعدها معلما من معالم النقد التطبيقي عندنا .

لطفي اليوسفي ولحظة المكاشفة الشعرية :

ينطلق اليوسفي في دراسته الموسومة بـ « لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي » ، من رسم الحدود الفاصلة بين الناقد والمنظر ، والتفريق بين وظيفة كل منهما ، مقررا أنهما لا يستويان في مرتبة واحدة ، فالأول يباشر نصا ويلاحقه ، منتهكا بذلك حدوده ، ومستبيحا إياه بإسقاط مفاهيم خارجه عنه ، وفرض قوالب جاهزة لا تلائمه بالضرورة . وإلى هذا الصنف من الخطاب النقدي تنتمي معظم الدراسات المختصة ، التي تسارع إلى ضم الشابي إلى الرومانسية ، أو إلحاقه بمصاف الشعراء الملتزمين بقضايا مجتمعهم ، مع إرسال أحكام عامة ورخيصة ، أو تحرى مناهج حديثة مرصعة بمصطلحات نقدية براقة ومغرية لكن غير مفيدة ولا إجرائية ؛ الأمر الذي يفضي إلى إفقار تجربة الشابي الشعرية . هذا في الوقت الذي يخوض الثاني فيه تجربة محفوفة بالمخاطر ؛ لأنه يتحرك في منطقة جرداء لا تشده إليها أسباب ، ويرتاد مجاهل بمهدة الغور . ذلك أن ما ينشده المنظر يجاوز النص الظاهر ليتغلغل في عمق تجربة الشاعر الإبداعية ليلامس تخومها ، ويشارف عملية الخلق لحظة تلقى الإلهام ويحل فيها [٣٤] . وإلى هذه اللحظة صرف الدارس عنايته ، وعليها ركز بحثه ، آملا أن ينفذ إلى بؤرتها ، ويقف على مكنوناتها . ولما كانت اللحظة المعنية موشحة بالغموض حتى ليصعب تلمس أطرافها ، لم يكن بد من اعتماد كتابات الشاعر النثرية المتضمنة شواهد عدة تنهض دليلا على أن الشاعر لم يكن ينظم الشعر أو يقرضه صناعة ، وأنه إنما كان ينشئه بعد عنت ومكابدة ؛ بعد مخاض عسير ، وترويض مضن للذات ، ومداومة التأمل في أعماقها ، في لحظة تبلغ الذات فيها مطلق انفتاحها على الكون ، فيتبدى هذا في جوهره ، في حقيقته العارية المجردة من كل ما كان يشوبه من أدران العادي الظرفي ، وإذا بالأشياء تفقد حضورها المادي وتصبح ظلا لذاتها ، وتذوب المسميات في وجدان الوجود ويلفها النسيان[٣٥] .

ولئن بدا أن لحظة المكاشفة ترد عفوا إنها ليست إلهاما يقذف في القلب كيفما اتفق ؛ وإنما هي تحتاج إلى جهد وتأمل وتجربة شعورية خاصة ؛ تهيء لها وتستدعيها . وكيفية الاستعداد لها هي موضوع أفرد له الدارس فصلا عنوانه « كيف تولد المكاشفة الشعرية » ، واستعان للكشف عن الملابسات الحافة بهذه اللحظة ببعض ما ورد في سياق مذكرات الشاعر من أخبار موصولة بها . ومما يفيدنا به أن الشابي كان يزرى بالحياة العادية الموسومة عنده بالتافهة السخيفة ، ويأبى صرف اهتمامه إلى « المشاغل النفعية اليومية » ، خشية التشتت والتلاشي في العدم ، وأنه آثر حياة كثيفة مليئة بالعواطف والاستجابات الحية النابضة ، و « الإقامة على الأرض على نحو شعري »[٣٦] . وهو يفيدنا كذلك أنه كان يستدعي لحظة المكاشفة بالسعي إلى الطبيعة ، والانفتاح عليها كلية ، والإصغاء إليها ؛ « فهو يكثف وعيه ، ويمتلىء بالعالم فيصغي إلى تيار الحياة يسري في شرايين نبات يرتعش في حضن نسيم عاشق ، وتحوم الذكرى أسرابا من طيور في قاع روحه . إنه — بمعنى آخر — يصغى إلى نداء الوجود ، وينفذ إلى التناغم الكوني الذي يحجبه التنافر الظاهر ، ويكاد يذوب في تلاونيه » [٣٧] . وهكذا يكمن معنى « الإقامة على نحو شعري » في إزاحة الغشاوة المسدلة على العالم ، والبادية في

الظاهر ، للنفاذ إلى الأعماق ؛ إلى جوهر الحياة و « صميم الوجود » ، فإذا « الوردة ليست مجرد نبته تراها العين النهمة منذورة للاقتطاف ، وإذا الغادة ليست مجرد جسد ووعاء موعود بالاختراق . والشمس ليست مجرد قرص نارى يتقد لينضج قمحا »[38] . وهكذا أيضا ينفرد الشاعر برؤية خاصة للعالم ، رؤية تخالف رؤية الإنسان العادى ، من خلالها يستلهم حقيقة الحياة ونسغها ، ويتصل بمطلق الوجود ، أوكما يسميه الشاعر « الوجود العظيم » . هذه الطريقة فى ترويض النفس والتعامل مع الأشياء هى التى تهيئه لإنشاء الشعر ولول « النبوءة »[39] .

ويسترسل الدارس فى رصد بنية العالم المتصور فى لحظة المكاشفة فى فصل عنوانه « فى ماهية المكاشفة الشعرية » ، فيقرر أن هذا العالم مؤسس على حركتين متقابلتى الاتجاه ، تنحدر الأولى إلى أسفل ؛ إلى قرار الأرض وعالم الظلام ، ويرافق ذلك شعور حاد بالضياع والغربة والألم ؛ وتأخذ الثانية مسارا علويا نحو الضياء والإشراق والفضاء اللانهائى . هاتان الحركتان تتمحضان فى ثلاث ثنائيات دالة ، هى : الماضى / الحاضر ، والفضاء ؛ العُلوى / /الفضاء الأرضى، والجنة / الجحيم ، وتنسحبان على كامل نسيج شعره ، متشكلة فى صور زاخرة ، تكسبه تنوعا وثراء . والنفاذ إلى جوهرها يبعدنا —من وجهة الدارس— عن القوالب النقدية الجاهزة الجافة ، والأحكام الجائرة الجارية على أقلام النقاد ، ويصلنا بالرموز « النمطية النموذجية المشتركة[40] » المترسبة فى غور الذات ، والضاربة بجذورها فى الرؤى الإنسانية المشتركة . وترتد هذه الرموز عنده إلى ثلاثة رموز رئيسية : الأول يتنظم فى مفهوم البدء / التكوين ، ويحكى عناصر الطبيعة المكونة لبدايات الخلق ، وهى النور والظلمة والماء والنبات ، والمتجلية فى نسيج شعره ، إما ساكنة ملفوفة فى سجف كثيفة من الصمت ، وإما فى حالة اضطراب وحركة صاخبة عاتية ، عاكسة بدايات الولادة العسيرة المؤلمة[41] .

أما الرمز الثانى فمداره التوق إلى الفردوس الأمومى . ويعادل ذلك — من وجهة التحليل النفسانى — حنين الإنسان إلى رحم الأم وتوقه للعودة إليه والاتحاد به . والصورتان كلتاهما تجسدان توافق الإنسان والمحيط — الوجود ، واتحادهما اتحادا مطلقا ، مصحوبا بشعور بالنشوة القصوى والسعادة التامة[42] .

والرمز النمطى الثالث يجسد حالة نقيضة للسابقة ؛ حالة التصدع والسقوط فى مهاوى الحضيض الأرضى ، وما يستتبع ذلك من شعور بالفراق والقطيعة والغربة المصحوبة برؤى كابوسية فظيعة[43] . وتتحقق هذه الصور فى أنماط شتى ، يرجعها الدارس إلى ثلاثة أنماط رئيسية . الأول يسميه التناوب الدورى ؛ ومفاده أن كل صنف من الأصناف المذكورة يرد فى قصائد مستقلة ؛ والثانى يعينه بالتداخل ، وحاصله أن جميع الصور المعنية ترد متشابكة ، مضمناً بعضها فى بعض ، ومشدودا إليه ؛ أما ثالث هذه الأنماط فهو الإقصاء ، ومظهره غلبة صنف من الصور على بقية الصور ، واحتواؤه معظم القصيدة ، ومحاصرته الصور الأخرى فى ركن قصى منها[44] .

ويلح الدارس على أن الشاعر لا يسوى هذه الصور بطريقة مصطنعة ، ويوشيها كما يوشى الطراز ثوبا ، ويقوّمه حتى يخرج سويا ؛ إنما تأتيه الصور عفو الخاطر ، استجابة لقاعدة التداعى التلقائى ، وكأنه منجذب إلى عوالمه الداخلية ، وأعماق ذاته السحيقة ، مثله مثل « أورفى » فى غوصه فى أغوار الجحيم ، حاملا قيثارته ، يعزف عليها كلوم ذاته ، ويغنى ألمها ، وتستمع إليه الوحوش فيستهويها وتؤخذ به[45] .

ورحلة الانحدار إلى الأعماق ، والغوص فى أغوار الذات ، يطلق الباحث عليها « الانسراب » ، المؤدى فى نهاية المطاف إلى المعين المشترك ، لتتلبس الذات بماهية الأشياء ، وتكسبها مداها الرمزى . وفى الآن ذاته تنبعث حركة عكسية متجهة من العمق إلى السطح لتستحوذ على القارىء وتأخذه فى شباكه ، آسرة إياه فى منعطفاتها الرمزية [46] .

ويخلص الباحث إلى تحليل نص شعرى هو « صلوات فى هيكل الحب » ، بعده نموذجا للرؤية المركبة من طبقات متراكمة ، منسربة من الوعى المنفتح على الرؤى البعيدة الثاوية فى أغوار النفس . ومما يستخلصه من قراءته القصيدة أن المرأة العاجية المقصودة بالخطاب توشح تدريجيا بغلالة رمزية تزداد كثافة وعمقا ، لتتمحض فى صورة إلهة ، وفى النهاية فى صورة الأم الخالدة . ويشف ذلك عن رغبة حميمة فى العود إلى النبع الأول ؛ إلى رحم الأم ، عندما كان الإنسان متحدا بمحيطه ، متصالحا معه ، وعن حنين جامح إلى الفردوس المفقود[47] .

هكذا يتداخل الذاتى والكلى الجمعى ؛ الفردى والنموذجى الكونى . وهكذا أيضا يتضح أن لحظة المكاشفة هى لحظة حلول الذات فى الكون ، وذوبان فيه من طريق القلب ، الذى هو مصدر الحياة الخالصة ، وعصارة العالم ولبابه ، وناقل الإنسان إلى عتبات البدء . هو ذا « زمن ميلاد الشعر ، يعيد بناءه بالكلام فيأتى كلامه فى شكل إشارة ممعنة فى الخفاء . وهو زمن الامتلاء بالعالم ؛ زمن فوق آنى مفتت زمن الطفولة الزاخر بالصور والرسوم »[48] . و« يصبح التأسيس الشعرى نبوياً ، ينتشل الإنسان من مخالب الزمن التعاقبى ، الذى يمضى الإنسان فيه على درب التلاشى والزوال ، والزج به داخل زمن الديمومة »[49] . فالشاعر يواجه العالم بإعادة خلقه ؛ بالولوج إلى صميمه ، وكشف جوهره الذى بلى بالعارض والزمن التاريخى ؛ وسيلته فى ذلك إرجاع اللغة إلى صفائها الأولى ، وإزالة ما علق بها من صدأ الاستعمال[50] .

ثم يبين الدارس فى فصل عنوانه « لحظة المكاشفة الشعرية : تأسيس لماهية الشعر وماهية اللغة » أن زمن الشعر هو زمن الحلم ، وأنه فى الآن ذاته زمن مواجهة العدم واللامعنى[51] ، وذلك لنفاذه إلى جوهر الوجود ، ومخاطبته إياه فى حقيقته العارية ، بعد كشف الغشاوة الحاجبة لها عنها[52] ، فإذا الشعر يغدو استحضارا للمخفى ، وتسمية للغياب[53] .

ويعرض الدارس فى فصل أخير عنوانه « لحظة المكاشفة الشعرية

وعذابات الكتابة » لما يسببه زمن الإبداع وساعة الإلهام للشاعر من جهد وإرهاق ، حتى إنه يسأل الله العون والتخفيف من وطأة ما يرزح تحته من عذاب ، ويعصف به من ألم ؛ لكأن الكتابة « نوع من النزيف المرعب ، والاستمرار فيها إمعان في إبادة الذات »(٥٤) ، ولا يمنعه ما يكابده من معاناة ، ويستبد به من إرهاق ، من مواصلة الكتابة والإلحاح في طلب الخلق . فما الدافع إلى ذلك إذن لو لم يكن الشاعر مسكونا بهاجس الإبداع ، ولو لم يجد في ذلك عزاءه الوحيد ، والملاذ الذي يجنبه التردي في مهاوي اليأس ، ويستنقذه من الموت ، موت الإنسان العادي ؛ الموت التافه الرخيص ، الخالي من أسباب العظمة والخلود ، والمناقض للموت السامي الرفيع في أحضان الشعر وحضرته ؟ فالكاتب يلج جحيم الإبداع ·· أو فردوسه – لأنه منذور بإبلاغ رسالة تحمل ثورته على فوضوية العادي ولا معناه ، وتعبر عن رفضه للمستقر من القناعات الباطلة ، محاولا فضحها وكشف زيفها وذلك بالغوص في أعماق العالم ، وسبر أغواره الخفية ، « مأخوذا بهوس الخلق »(٥٥) وسلطة إله الفن ، وبالنزعة الجامحة لمجاورة اللا معنى بإعادة إنتاج الحياة ، والبحث عن معان جديدة . « هكذا تولد الكتابة من الوجع الآتي من الوعي الدرامي ، وتتأسس كصدى لتغلغله في عمق أعماق الذات المبدعة . وهي تتضمن – بالإضافة إلى ذلك – باعتبارها قائمة على رفض المعلوم السائد ، الكثير من المخاطر ؛ لأنها حدث منشدّ إلى المجهول ، بما في المجهول من فقدان للأمن والطمأنينة والراحة » .

ويفرد الدارس الصفحات الأخيرة(٥٦) لتقويم تجربة الشابي في تعامله مع اللغة الموروثة ، مبينا أن أشعاره تتفاوت جودة ورداءة ، نصاعة وغموضا ، بحسب طريقة تعامله مع هذا الموروث ، ومع النماذج الأسطورية والمعرفية المتداولة ؛ فكلما اقترب من هذا أو ذاك والتصق بهما جاء شعره باهتا مبتذلا ، مفتقرا إلى نبض الحياة وصدق التعبير ، وإن ابتعد عنها كثيرا وقع في الغموض والتمحل . وفي كلتا الحالتين تكون التجربة الشعرية معرضة « للنهب والاستباحة »(٥٧) ، ويغيب الشعر . أما الطريقة المثلى ، الكفيلة بالمحافظة على إشراق الشعر وقوة أسره ، فتكمن — في رأيه — في الوقوف على الحد الفاصل بين شد الأنا العميقة وجذب « الرموز النمطية » ، فيكون الشعر عاكسا لتجربة الشاعر في أبعد أعماقها ، وموصولا — من ثم – بالقاع المشترك الجامع للتجربة الإنسانية ، معبرا عنها في صفائها وجوهرها الخالص . والسعي إلى بلوغ هذا الحد الأقصى لا يخلو من ألم وعناء ، لأنه يتطلب حفرا في أعماق الذات ، وانحدارا إلى مهاوي جحيمها .

*

من أهداف الدراسة – وفق ما تدل عليه قرائن واردة في سياق التحليل – تجنب الأحكام الجاهزة ، والنماذج النقدية القبلية ، حفاظا على روح النص ، وصونا له من الانتهاك ؛ وذلك بالإقبال على ينابيع الإبداع ، والغوص في كنه تجربة الشابي الشعرية الخلاقة . فهل وفت الدراسة بما تعهدت به وخططت من مقاصد ، وكانت في مستوى ما تطمح إليه ؟

نميل إلى الإجابة بالنفي ، لسببين : داخلي وخارجي . الأول يتشعب كذلك إلى فرعين أحدهما موصول بالآخر . فالدارس — بادئا – غض من قيمة الناقد ، مؤاخذا إياه بأنه يستبيح الإبداع الشعري بتأليفه نصا على نص ، وإسقاطه مفاهيم قبلية ليست ماثلة في النص ولا مستكنة فيه . والحال أنه يفرد قسما مهما من دراسته لتحليل قصيدة ، بغية رصد لحظة المكاشفة انطلاقا منها . ويسوغ أن نوجه السؤال للمعرفة : أيعد الدارس هذا التحليل من قبيل التنظير أم النقد ؟ فإن كان من الصنف الأول جاز لنا أن نشك في قيمة القصيدة ، لا في حد ذاتها ، ولا من حيث جودتها الفنية ؛ فهي رائعة كمعظم إنتاج الشابي الشعري ، ولكن من حيث طاقتها على اختزال تجربة الشابي ؛ وإلا أمكننا عد جميع قصائده بؤرا مجسدة لهذه التجربة . وفي هذه الحال لا نرى ما يبرر إيثار هذه القصيدة على سائر قصائد الشابي . وإن جعله في الصنف الثاني آخذناه بأنه يأتي ما سبق أن أنكره من أن الناقد مطمئن في « مقاربته » النص ، منتهك إياه بتحميله ما ليس فيه وما لا ينطق به .

ثم إن الدارس — وهذا يهم الجانب الثاني من السبب الأول — أشعرنا بأنه سيحاول الوقوف على لحظة المكاشفة ، ويتقصى طاقات الشاعر الإبداعية بمشارفتها والحلول فيها . لكن لما لم تسعفه كتابات الشاعر النثرية بإشارات مفيدة كافية ، ركن إلى شعره يتفحصه ، ويستقريء منه ما يعده كشفا لهذه اللحظة ، وإذا به ينساق إلى مجرد عملية استخلاص للصور النمطية الموصولة بالرؤى البشرية المشتركة ، والطافية على سطح شعر الشابي ، أو في مستوى قريب منه ، ملتقيا في ذلك مع دراسة هشام الريفي ، التي سنتناولها في موضع لاحق ، عدا ما يتصف به رصد الصور النمطية في بعض المواطن من تذبذب وافتقار إلى الصرامة العلمية ؛ إذ تطالعنا عنده طائفة من المفاهيم غير المنتظمة في رؤية متسقة واضحة ، على نحو أوقعه في الغموض وإن لم ننف صحة المضامين . ومن الأمثلة الدالة على ما ندعي جعله حركتي الصعود والهبوط في شعر الشابي متمحضتين في ثنائيات ثلاث (هي الماضي / الحاضر ، والفضاء العلوي / الفضاء الأرضي ، والجنة / الجحيم) ، دون أن يشفعها بتحليل نظم تشكلها ، أو يبين بدقة وجه صلاتها برموز نمطية أخرى يسوقها في مواطن لاحقة من الدراسة ، كثنائية البدء / التكوين ، والتوق إلى الفردوس .

أما السبب الخارجي فيتلخص في التساؤل عن مدى قيمة هذه الدراسة في ضوء اتجاهات النقد الحديث ، ومدى إسهامها في إضاءة جوانب خفية ، وعوالم بكر لم تطاها أقلام النقاد في إنتاج الشابي . وفي تقديرنا أن موضوع الدراسة — إن قومناه بالاحتكام إلى النقد الحديث — لا يرقى إلى مستوى ما يطمح إليه من طرافة وجدة ؛ فالموضوع المطروق يندرج ضمن موضوعات كانت محل اهتمام طائفة من الدارسين من الذين فتنوا بالتحليل النفساني ، وأفادوا من

دراسات فرويد وملينا كلاين M. Klein ، وتأثروا سبيلهما فى إثارة قضايا متصلة بالإبداع الفنى ، مدارها الإجابة عن تساؤلات من قبيل : لمن تتهيأ عملية الإبداع ؟ ولماذا تستقيم أداتها عند البعض ولا تستقيم عند آخرين ؟ وهل توجد استعدادات فطرية عند أولئك تنتفى عند هؤلاء ؟ وفى أى طور من أطوار الحياة تكتمل هذه الأداة وينتصب المرء فنانا مبدعا ؟ وتستتبع هذه التساؤلات الخوض فى إشكالات متعددة ؛ منها علاقة الإبداع بالأسطورة ، وعلى وجه التحديد بأسطورة « أورفى » و« نرسيس » ، والعود الأبدى وصلته بالقلق والحلم والجنون والموت ، وخاصية لغة الإبداع بمفهوم الكلمة العام ، ووظيفة الخلق بالنسبة إلى المبدع وبالنسبة إلى القارىء . وقد أفضى الخوض فى هذه المسائل إلى تتبع حياة المبدعين ، والاطلاع على مسوداتهم ، والوقوف على أخبارهم وأحاديثهم وحواراتهم وكل ما يتصل بهم ويشواغلهم .

لقد تولى عهد البحث فى مثل هذه الموضوعات ، أو فى أفضل الحالات انحسر حقله إلى حدّ بعيد ، لسبب بسيط هو أنه من المحال النفاذ إلى صميم التجربة الإبداعية وسبر كنهها ؛ فشهادات المبدعين ، كتابا وشعراء وفنانين فى مختلف الميادين ، تبدو من الكثرة والتنوع — وفى هذا المجال نحيل على كتاب يغنينا عن التقصى برغم قدم عهده نسبيا ، هو كتاب مصطفى سويف الموسوم بـ « الأسس النفسية للإبداع الفنى — فى الشعر خاصة » — بحيث يجوز توظيف هذه الشهادات للبرهنة على الرأى ونقيضه . فلئن أفادنا بعض المبدعين أن ما يسميه اليوسفى « لحظة المكاشفة » هو نتيجة عنت وأرق ومجاهدة فإن الأثر الأدبى — قصيدة كان أو عملا أدبيا آخر — فى شكله النهائى ، وكما نتلقاه فى صيغته الأخيرة ، ليس وليد هذه اللحظة الصرف ؛ إنما هو حصيلة تهذيب وتحكيك وتشذيب ؛ كفانا شاهدا على ذلك ما يقوله « فلوبير » من أنه كتب « مدام بوفارى » فى سبع سنوات ، وما أفادنا به « سلين » Celine من أنه يكتب مائة صفحة لكن لا يثبت إلا صفحة أو بضع فقرات . ويقيننا أن الشابى لم يكن يصدر أشعاره كما تلقاها أو يتوهم أنه تلقاها فى هذه اللحظة اللغز ؛ إنما كان يثقفها ويتعهدها بالصقل والتهذيب لتخرج فى صيغة قويمة سوية ، حتى ليبدو لنا فى بعض الأحيان أن كل محاولة لاستعاضة كلمة بأخرى يحدث خللا فى القصيدة ويؤول إلى انهيارها . ثم إن طول المران والمعاودة ومداومة الكتابة تكسب « الأديب » خبرة ، وتنضج ملكة الإبداع عنده ، وتغذو طاقته فى الخلق . ولسنا فى حاجة إلى إيراد حشد من الشواهد لنستدل على أن كبار الكتاب والشعراء بدءوا الكتابة بالنسج على منوال سابقين وترسم خطاهم فى الكتابة ، وصولا إلى الاستقلال عنهم والتفرد بأسلوب متميز .

وإذا سلمنا بأن الإبداع فى حد ذاته موضوع يستحق العناية فليس بهذه الطريقة المثالية المعتمدة فى الدراسة ؛ إنما بتوخى أدوات علمية دقيقة للتشريح ، كما هو الحال عند المحللين النفسانيين ورثة فرويد ، أو بتوظيف « لغة فلسفية ثانية »[٥٩] ، تجاوز موضوع الدراسة وذات الدارس لتبلغ هذه النقطة الموسومة عند السرياليين بالقصوى Le Point Supreme ، التى تمحى فيها الذوات ، وتلغى المسافات والمتناقضات ، لتنتصب الأنا ضميرا غائبا يصدر منه كلام أخرس لا نعرف مأتاه ولا مصدره ، كلام يأتى من أعماق الذات ، من المجهول ، متلبسا تجربة الكاتب فى صفائها ، متلصقا بها ، وفى الآن ذاته مجاوزا إياها ، مبتعدا عنها ، موظفا ما حققه التحليل النفسانى من إنجازات مشهودة حينا ، والفلسفة الوجودية أحيانا أخرى[٦٠] .

هكذا أفلتت لحظة المكاشفة هذه من قياد صاحبها ولم يلامسها إلا ملامسة رقيقة لم تهتك سترها وتفتض بكارتها . ومع كل ما نوجهه من نقد للدراسة المعنية فهى لا تخلو — بالقياس إلى ما كتب عن الشابى — من جوانب طريفة قيمة ، لعل أظهرها ما عقده الدارس من صلات بين ما جاء فى بعض أشعار الشابى ومظاهر من أساطير قديمة منتمية إلى مصادر متعددة ، على نحو يخلع عليها غلالة ذات مدى أنثروبولوجى لا نعتقد أن الدراسات النقدية العربية تقحّمته فى ثبات وأبدعت فيه .

محمد قويعة ومفهوم الشعر عند الشابى

يصرف محمد قويعة عنايته فى دراسة عنوانها « الشعر فى كتابات الشابى النثرية » إلى نصوص الشابى النثرية التى لم يحتف بها النقاد من وجهته احتفاءهم بشعره ، بغية استخلاص « رؤيته إلى الشعر وحده عنده ، والدافع إليه ، والغرض منه »[٦١] ؛ جاعلا هذه النصوص صنفين : صنفا أولا يغلب عليه الطابع التنظيرى ، وهو الأظهر والأكثر امتدادا[٦٢] ، وصنفاً ثانيا يتضمن خواطر سانحة تستدعيها لحظات الإبداع ، أو يلهمها هاجس الإنشاء ، فيودعها يومياته أو رسائله الموجهة إلى أصفيائه. وهذان الصنفان متكاملان ، يكونان نصا واحدا ، مؤتلف الرؤية ، يصح أخذه من وجهة سنكرونية[٦٣] .

وتمهيداً لدراسة الموضوع فى صلبه يفرد الدارس فصلا عنوانه « الشعر القديم فى نظر الشابى »[٦٤] ، يتناول فيه نظرة الشابى إلى الشعر القديم بوصفه حدا مؤسسا ، يقاس بمقتضاه مدى التجديد فى الإنتاج الشعرى . والمطلع على دراسات الشابى الموصولة بهذا الموضوع يدرك أنه يزرى بالشعر القديم ، ويعده فاقدا الروح ، مفتقرا إلى الوحدة وسعة الخيال ونبض الحياة ، وأنه يقوم على الصنعة والاتباع لا على الخلق والإبداع[٦٥] ، ملحا فى الآن ذاته على أن الشابى استلهم أفكاره من المصادر الرومانسية ، التى حملت على القديم ، وكسرت الأوثان القائمة ، وأعملت المعاول فى التصورات التقليدية السائدة والمستقرة فى فهم الشعر وتقويمه . ثم يخلص فى الفصل الرئيسى من الدراسة وعنوانه « المرجعية الجديدة وأسس التجديد » إلى رصد نظرة الشابى إلى الشعر ومظاهر التجديد فيها ، فيركز على دور الخيال فى التحرر من قيود المكبلة للخلق ،

وإرساء دعامات روح أدبية جديدة ، تنهض على أنقاض المرجعية القديمة المهترئة ، القائمة على التصنع فى قول الشعر ، والتكسب به ، وإثارة العواطف السهلة الرخيصة ، وتعتمد الإحساس النابض الحى ، والتجربة الصادقة ، معينا لا ينضب للإبداع(٦٧) .

وتعد الأسطورة مقوما من مقومات الشعر الرئيسية عند الشابى ، بحكم أنها صنو الخيال ، والسبيل المهيئة لولوج عالم الطفولة الملىء بالأحلام ، الزاخر بالصور الإنسانية المشتركة(٦٨) . ولا يتحقق الشعر الإنسانى الحق ، ويشارف الآفاق الرحبة ، ما لم يتوخ الشاعر « أسلوبا عنيفا كالعاصفة ، حينا يمثل سخط الحياة . . ووداعا كضوء القمر ، حينا يمثل الطمأنينة وسكون النفس ، ورقيقا شجيا كأنات ناى بعيد ، حينا يمثل أحلام الحياة ونجوى القلوب المتحابة »(٦٩)

أما الشاعر فمما يشترط فيه توهج العاطفة ، ويقظة الإحساس ، وقوة الخيال ، وامتداد التجربة وصدقها ، وهو مدعو إلى عدم الاستجابة إلى غير ما يمليه عليه إحساسه ، ويصنعه له اله فبغير الحرية لا يصدر الشعر الجديد ولا يكتب له البقاء(٧٠) .

الشعر فيض من القلب ، وقبس من الروح ، يسمو بالإنسان من مستوى العادى التافه ، ويخرجه من حدود واقعه الضيق ليحلق به فى عوالم رحبة ، عوالم الخيال والجمال(٧١) ، ومن ثم استحق الشاعر تبوؤ مرتبة الصدارة فى المجتمع ، بل مركز النبوة لجرأته ودأبه على اختراق المستقر من الأوضاع ، واستشرافه آفاقا أبدا متجددة .

هشام الريفى والأسطورى فى شعر الشابى

ينحو هشام الريفى فى دراسة عنوانها «الخط والدائرة : الأسطورى فى أغانى الحياة» وجهة أنثروبولوجية ، متخذا من الأسطورة والأسطورى فى شعر الشابى - وسنوضح الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين فيما بعد - موضوعا لها ، موظفا ما أفاده من اطلاعه على ما وضعه يونغ C.G.Yung وديرون G. Durand فى كتاباتهم من أسس معرفية فى هذا الميدان . ويسوق الدارس فى مستهل دراسته طائفة من التعريفات المقتطفة من هذه الكتابات . ومما يستخلصه أن للأسطورة مقومات رئيسية ثلاثة ، هى أنها خطاب قصصىّ ، وخطاب مقدس ، وأنها تروى قصة بدايات الكون الموغلة فى القدم . وهى تتألف من «رموز وأنماط عليا وأنساق»(٧٢) ويعرف النسق من حيث هو « فعالية تأليفية ممعنة فى التجريد»(٧٣) ، إليها يستند التخييل ، وعليها تتأسس الرؤية للكون . أما النمط الأعلى فهو مركز وشحن ، وظيفته أن ينظم حسب أشكاله الخاصة ما توفره التجربة الإنسانية من مواد تمثيلية(٧٣) . ويعد النمط الأعلى حلقة وسيطة بين النسق المتميز بتجريده المطلق والمهيأ للتمحض فى أنماط عليا كثيرة ، والرمز القائم على « التجسيد الحسى من العملية التخييلية»(٧٤) ، والقابل للتشكل فى صور كثيرة . ويشير الدارس إلى أنه لم يتقيد بما انتهى إليه العلماء المذكورون من نتائج ، لأن مادة بحثه هى الشعر المتفرد بخصائص نوعية ، تحله منزلة مخالفة لمنزلة الأسطورة . وقد قاده ذلك إلى مجاوزة حدود الأسطورة الضيقة إلى رحاب الأسطورى ، القائم على تصورات بدائية غير منتظمة ، فى خطاب قصصىّ متسق ، مع إمكانية تشكيلها فى مظاهر مختلفة . فالأسطورى هو من الأسطورة بمثابة العقد وقد انحل وانتثرت حباته(٧٥) وكثيرا ما يكون الشعر وعاء حاويا لتصورات أسطورية تبدو علاماتها مشعة طافية تثارا على السطح .

ويفترض الدارس - استنادا إلى قرائن عدة واردة فى مواطن متفرقة من كتابات الشابى النثرية والشعرية - أن الشاعر اطلع إن قليلا أو كثيرا على نماذج أسطورية منتمية إلى شعوب مختلفة ، مؤكدا أن حضور الأسطورى فى الشعر لا يستوجب بالضرورة مثل هذا الاطلاع . ذلك أن الأسطورى ـ كما ألمحنا - يتجسد فى رواسب موروثة من الرؤى الجامعة المشتركة ، القابعة فى اللاوعى ، والمستعدة للانبعاث والظهور فى أشكال متعددة بمجرد سبره ، كما يحدث فى العملية الإبداعية . ويرجع الدارس هذه التصورات الضاربة بجذورها فى أعماق اللاشعور الجمعى إلى أصلين هما :

العود إلى الأصول ، والعود الأبدى .

١ - العود إلى الأصول :

ينتظم هذا المفهوم ضمن ثنائية من أكثر الثنائيات التصاقا بتجربة الشابى الشعرية ، هى الحاضر / الماضى ؛ « فهذا نسق بنيوى عليه عقد النصيب الأوفر من قصائده ؛ منه اشتقت شبكة الصور المؤسسة لفضائه التخييل . فالشكل الجامع الذى انتظم غالب القصائد يتألف من لوحتين متناظرتين ، تحكيان ما بين الماضى والحاضر من مسافة عريضة »(٧٦) .

فما يستبد بالشاعر من شعور مأسوى بمرور الزمن وانقضاء عهد الصبا وزوال السعادة الماضية ، وما يصاحب ذلك من إحساس بالخوف والألم ، يبعث فى نفسه - فى الآن ذاته - الرغبة الملحة فى استعادة الماضى ، والذوبان فيه ، طلبا للسعادة المفقودة ، وإحياء لها . «وكان ذلك الأمس فى غالب شعره فكرة لازمته لا تريم ، وخاطرا ملحا لا ينفصل عنه ؛ فهو عهد لزمه فلم يفارقه ، وألح عليه فلم يجد إلى التخلص منه سبيلا ، فكان فى النصيب الأوفر من أغانيه شاعر الحنين والذكرى »(٧٧) . ويلفتنا الدارس إلى أن الشاعر لا يستحضر ذكريات محددة ودقيقة من حياته ، منتهيا إلى نتيجة مؤداها أن دراسته من وجهة نفسية غير ممكنة ؛ فلا الديوان ييسر ذلك ، ولا اليوميات والرسائل تساعد عليه ؛ فشعره موغل فى النمطية ، مغرق فيها ، ونثره ضنين بما ينير دخائل صدره. وقد جعل صاحبنا لنموذج الشاعر الرومانسىّ لباسا له ، إلى حد أن الصورة ظهرت على الذات وكادت تطمس ملامحها وتعفى سماتها(٧٨) ؛ وهذا ما يدعم رأى الدارس القائل بأن الشاعر يمتح من منابع مشتركة ، تأخذ من الأسطورة والصور النموذجية المنغرسة فى قاع الوعى الإنسانى بأسباب قوية ، بحكم أن من « أخص خاصيات

طورة قصص البدايات وفضاء العود إلى الأصول،إلى زمن
ابات الخرافى » [٧٩] .

ويتشكل هذا المدى الأسطورى ـ من وجهة الدارس — فى
لـ عليا ، تتراسل وتنعقد بينها وشائج وثيقة يجمعها الأم والطفولة
ـاب ؛ وهى معان أثيرة عند الرومانسيين مؤسسة لقسم مهم من
ـارهم ، يتناولها الدارس بتحليل يتفاوت طولا ونفاذا.ومما جاء فى
ض تحليله صورة الأم قوله إن علاقة الشاعر بأمه تتراوح بين
سل المتجلى فى قصيدتين يشكو فيهما البعاد واليتم ، وهما
كوى اليتيم» و« قلب أم »،والوصل المجسد فى مقطوعة قصيرة
إنها «حرم الأمومة» ، تكشف عن مدى ما يشد الشاعر إلى أمه
روابط تبلغ حد إكسابها طابعا قدسيا[٨٠] . ويشف تعلق الشاعر
ـديد بأمه عن رغبة ملحة للعود إلى رحم الأم الدافىء المريح
ـناء فيه . صورة الأم تتعالق وصورة الطفولة وتعانقها ؛ فكلتاهما
ـ بالتوق إلى العود إلى الأصول واستعادة زمن البدايات ؛ زمن
ـعادة الأولى فى حضن الأم ورعايتها . ويقرن الدارس زمن
ـفولة هذا بالحلم ، موضحا أن علماء النفس كشفوا بمنهجهم
ـحليل عما بين ذينك الطرفين : الطفولة والحلم من مشابه وأثبتوا
كليهما كون لازمنى [٨١]ويضم الدارس الغاب إلى الصور النمطية
ـكورة مقررا أنه رمزا استلهمه الشابى من المرجعية الرومانسية[٨٢]
« فضاء يلتجىء إليه الشاعر ويحتمى به احتماءه برحم الأم ،
ـما فى التخفيف مما يعانيه من ألم ويسكنه من أسى . والارتحال إليه
ـ من وجهة الدارس - « ضرب من الحج الشعرى إلى منبع من
ـبع المقدس»[٨٣] . ويستوى الغاب عند الشاعر نقيضا للمدينة
ـطن الرذيلة والرجس والقيم المتحللة ورمزا للامتناهى والجمال
ـطهر والخلود ، ومن ثم يكتسى مثله مثل النمطين السابقين -
ـى قدسيا . هكذا يبلغ الشاعر المقدس لا من خلال الدينى بل
ـ خلال الاندماج الكلى فى الجمال والحلول فيه . وهى نظرة تقترن
ـوثنية التى هى « نسغ دينى مهم سرى فى القاع العميق من
ـانيه»[٨٤]وإن ما رشح منه فى السطح من صلاة فى« هيكل الحب »
ـفن بالغاب وتوسل إلى آلهة الميثولوجيا ، لم يكن نقيا خالصا ، إنما
ـالطته من المسيحية نفحات ومن الصوفية أصداء [٨٥]، يعدها
ـارس أقل خفاء وأكثر جلاء وظهورا من الوثنية التى ترد مبطنة
ـتخفية فى الأغوار.ومن أكثر النماذج الشعرية - عنده - تجسيدا
ـفس الصوفى قصيدة « صلوات فى هيكل الحب » إذ يتوجه بها
ـبد إلى ربه [٨٦]داعيا إياه أن يمنحه السلام ويرحمه وينقذه من
ـسى والعذاب ، وأن ينفخ فى نفسه « مرح الدنيا » ، ويبعث فى
ـه حرارة الحياة . ويبلغ الاحتفال بالجسد وتقديسه ، والرغبة
ـلاهفة فى الاندماج فيه والاتحاد به غايته فى قصيدة «تحت الغصون »
ـى ليتابنا الشعور بأن الشابى تلبس التجربة الصوفية جاه... على
ـسد روحا ، ومن الروح جسدا ، لكن لا تشوب كل ذلك من الأنماط
ـ يقترن به إلحاد بل ينضح مثالية وبراءة . هذه ...رة مثالا للطهر
ـلا زمن ،الذى هو غاية كل توق إلى بدايات ... ية تفيدنا أن للمرأة
ـحدرات الإنسان السحيقة.وهل التوق إ... هى صورة الأم القاسية

ما يضطرب فى ضمير الإنسان من حس اسطورى لا تخبو له
جذوة» [٨٧] .

ويخلص الدارس إلى استقراء الشخصيات الأسطورية الوارد
ذكرها فى أشعار الشابى ، والماثلة فى سطحه ، أو الثاوية فى باطنه ،
محاولا استبطانها ، والوقوف على أهم معالمها ومزاياها الأسطورية
الموضوعية العامة ، ووجوه تصرف الشابى فيها ، وتصوره لها ،
منتهيا إلى نتيجة حاصلها أن بعض هذه الشخصيات أعلنت عن
نفسها ، وكانت جلية الحضور ، كآدم وبروميثيوس ، فيما أ سمرت
أخرى واستخفت فى قرار نصوصه ، كالمسيح دأورفى[٨٨] .

ويرى الدارس — فى تحليله معالم هذه الشخصيات فى شعر
الشابى — أن مسيحه « بسيط ساذج » ، وأنه يختلف اختلافا بينا عن
مسيح جبران ، الذى اشتق معدنه من مصادر دينية وأسطورية
متنوعة ، فجاء قويا آسراً ، مرجعا هذا الاختلاف إلى أن
أيديولوجية الشابى الدينية تأبى التمرد والخروج عن الحدود
الإنسانية ، وتحول دون مجاراة منطق جبران إلى غايته ، برغم كلفه
به ، وتأثره كثيرا من خطاه . مسيح الشابى أميل إلى الوداعة
والانكفاء على الذات التى يفزع إليها الشاعر ليتملاها ويغوص فى
أغوارها . لا يسمى إليه الشعور بالتمرد والثورة إلا ليكبحه ويشد
عقاله ، راجعا إلى نفسه ، مراجعا إياها ، نادما على ما نزا منه
وبدر ، مما تأباه قيمه ، ويربأ به خلقه . أما شخصية آدم — وقصتها
قصة مقدسة ، تحكى نشأة الإنسان وبداية الخلق وملابسات
الانحدار السحيق — فقد تمثلها الشابى وتشرب نسغها حتى لا بست
كيانه ، وغدت قطعة من وجوده . وقد تمخضت عنده فى صورتين ؛
تجسد الأولى الشوق إلى الأصول الفردوسية ، « وقد بلغ منتهاه ؛
والحنين إلى البدايات السعيدة وقد انتهى إلى أقصاه »[٨٩]
الشكلية ،

أما الصورة الثانية فتحاكى قصة الانحدار والسقوط نحو يجعلنا
وما يقترن بذلك من شعور فظيع بالضياع والغربة نوعية محددة لشعر
الرؤية فى شبكات صورية تقوم على الانغلاق لتلك التى انتهى إليها لو
كامل نسيج شعره ، متغلغلة فى رتب ولنذكر على سبيل المثال على

وجماع القول أن « نور إ ...و محمد المشرى فى ضوء المنهج الموظف
كونه تقابلا هندسيا بين ...ن بوسعنا أن نستخلص النتائج نفسها انطلاقا
الأفعال فى شعره مهنة أخرى غير الشعر ؟[١٠٣] .

عالم متنا المطلع على الدراسة يدرك فى يسر أن صاحب... ستقريه فى
شعر الشابى ما هو قائم مسبقا وجاهز قبليا ... الدراسات
الأنثروبولوجية والنظريات النفسية الموصولة بها . وهكذا يغدو
الشعر لا موضوعا متميزا بخصائص نوعية تفرد الشاعر عن غيره ،
وتقتضى — من ثم — التوسل بأدوات ملائمة ، بل يغدو وسيلة
وسببا لبلوغ نتائج مقررة سلفا ولدعمها [١٠٤] . وهذا نقد ينسحب
على المناهج المستندة إلى أجهزة قبلية ولمماذج صورية مسبقة جميعا ،
وإن كان ذلك بنسب متفاوتة من الصحة لأن منها ما لا يخلو من
مرونة واهتمام بالجوانب الشكلية . ومهما تكن جوانب التقصير فى
الدارسة فهى تظل دراسة متميزة تميز صاحبها بالجد والاجتهاد

الدارس فطن إلى ما يشوب مفهومي العود إلى الأصول والعود الأبدي من تداخل ولبس ، فعمد إلى وضع الفواصل بينهما ، ورسم حدود كل منها قائلا : « لئن كانت القصائد المحمولة على أسطورة العود إلى الأصول في شعر الشابي إبحاراً عن طريق الذاكرة من الحاضر الظلام إلى الماضي الضياء ، إن القصائد المحمولة على العود الأبدي خرجت من طوق تلك الحركة ، وتخلصت من ربقتها ، فلم تعد الرحلة أشواقا تائهة إلى الزمن المنقضي ، بل أصبحت شعرا يحمل حلما / رؤيا ، أو يحقق زمن البدايات في الحال أو المستقبل »[92] . ومن النماذج الشعرية المجسدة لأسطورة العود الأبدي « الصباح الجديد » ، التي يجعلها الدارس محل إجابة عن أسئلة يبسطها في قصيدة أخرى هي « أغاني التائه » ومدارها البحث عن « الصباح الجديد » ، والتشوف إلى حلوله . ويطالعنا صدى هذا التوق إلى الانبعاث من أحشاء الموت ، وانبثاق الصبح من سلب الظلام في « الأمس الفقيد » و « إرادة الحياة » . وفي اعتقاد الدارس أن التدرج من العود إلى الأصول إلى العودة الأبدية هو تدرج طبيعي ، لاشتراك الأسطورتين في عشق البدايات . غير أن الضرب الثاني من العود يحمل رؤى التجدد ، فيما تتسم حركة الزمن في الضرب الأول بالانكسار[93] .

ويعرض الدارس لمعالم شخصية فينوس كما تتجلى في شعر الشابي ، فيبين أن « إلهة الجمال المتهتك الخليع » عند الرومانيين تنتصب في شعره مثالا للطهر والبراءة والجمال ، مستخلصا أن الوفاء لأسس الشخصية الأسطوري ليس من هموم الشابي ، وأن هذا يتلبس الشخصية وينفذ إلى عمقها ويمتص رحيقها ليخرجها في ثوب جديد ينم عن روحه ، ويكشف عن تصوره الذاتي للأشياء . وهو تصرف مشروع من وجهة الدارس ، « و بفضل ذلك يصير الأصل ينحو · ترك أدبا »[94] . ويؤكد الدارس — في استقرائه صلة الأسطوري في ·عند الشابي بالموسيقى — أن ظلال شخصية أورفي الأسطورة والأسطوري ·لمة » مستكنة في ثنايا شعره ، وإن لم يسمه بين هذين المفهومين فيما ·. له على ذكر في كتاباته النثرية ، وأن اطلاعه على ما وضعه يونج ·ه ·هي » ، هو رحلة داخل الجحيم كتاباتهم من أسس معرفية في هذا الميد·رعة ، بغية العثور على مستهل دراسته طائفة من التعريفات المقتطفة ·اوزة ما يحف به من ومما يستخلصه أن للأسطورة مقومات رئيسية ·،
خطاب قصصيّ ، وخطاب مقدس ، وأنها تروي قصة ·
الكون الموغلة في القدم . وهي تتألف من « رموز وأنماط عليا وأنساق »[72] ويعرف النسق من حيث هو « فعالية تأليفية ممعنة في التجريد »[73] ، إليها يستند التخييل ، وعليها تتأسس الرؤية للكون . أما النمط الأعلى فهو مركز وشحن ، وظيفته أن ينظم حسب أشكاله الخاصة ما توفره التجربة الإنسانية من مواد تمثيلية[73] . ويعد النمط الأعلى حلقة وسيطة بين النسق المتميز بتجريده المطلق والمهيأ للتمحض في أنماط عليا كثيرة ، والرمز القائم على « التجسيد الحسي من العملية التخييلية »[74] ، والقابل للتشكل في صور كثيرة . ويشير الدارس إلى أنه لم يتقيد بما انتهى إليه العلماء المذكورون من نتائج ، لأن مادة بحثه هي الشعر المتفرد بخصائص

تستوي بارزة جلية يمسح بعضها قصائد قائمة الذات . من آيات ذلك أن بذور قصيدة « الصباح الجديد » تبدو مبثوثة في مواطن متفرقة من أشعاره ، مستقرة في أعماقها — في هذه القصيدة كما في قصيدة « إلى الموت » ترحيب بالرحيل الأخير وإقبال عليه ، وكأنه الملاذ المنقذ من معاناة الزمن التاريخي الآني وآلامه ، والمنقذ الذي يعبر به هذا العالم وينقله إلى عالم جديد وغد أفضل مفارق للأول ، وهذه صورة للموت تخالف ما ألفناه من صور تعبر عن شعور بالفرق من الموت ، كما تخالف هذه وتلتقي بتلك صورة « الموت في الغاب بعيدا عن دنيا البشر ، فهو موت يكاد يكون مستساغا »[96] ، وكأن الكون يولد مرة أخرى ويحتفل بولادته احتفال الإغريق بعودة أدونيس للحياة في فصل الربيع . في هذا السياق ، وتعبيرا عن هاجس الصعود والارتقاء إلى العالم العلوي القدسي النوراني ، ينتظم مفهوم النبي المفارق الأرض ، وتكتسب صورة الأجنحة والطائر المحلق أبعد مداها .

ويختم الريفي دراسته بتقويم عام لفن الصورة عند الشابي ، ملاحظا أنه يعمد إلى استنباط الصورة وابتداع أشكال طريفة للتعبير عن قصور اللغة عن تأدية ما يختلج من مشاعر في نفسه ، وأن هذه الصورة تستجيب للمعايير التقليدية القائمة على مبدأ « إخراج الأغمض إلى الأوضح »[97] ، وأنها أخيرا متآلفة متراسلة ، يشد بعضها إلى بعض بأسباب قوية ، ويأخذ بعضها برقاب بعض . وقلما يعمد إلى ترسم ما ابتذل من الصور ولحقه السقم والبلى بسبب من الاستعمال ، بل الصورة عنده تعيد إلى اللفظ إشراقه ، وتزيل ما علق به من صدأ ، وتنحته نحتا جديدا ، فيخرج رائقا ناصعا ، يشد القارئ ويأسره ، وينفض ما تراكم عليه من أسباب القلق ، وينتشله من الزمن التاريخي ليلقي به في الميثولوجي اللازمني[98] .

•

المعنا إلى أن هذه الدراسة تلتقي في جزء مهم منها بدارسة اليوسفي وإن كانت المنطلقات والغايات المستهدفة متباينة ؛ ففيما تتأسس الدراسة السابقة على النفاذ إلى بؤرة العملية الإبداعية وكشف جوهرها ، ترمي دارسة الريفي إلى استقراء الصور النمطية الغارسة جذورها في أعماق الضمير الجمعي ، والثاوية في مكامن أشعار الشابي . على أن ما يميز هذه الدراسة ، أن صاحبها يعلن مقدماته النظرية ، ويبين أسسه المنهجية ، ويلتزمها بصرامة ، دون أن يحيد عنها على امتداد الدراسة ، على نحو جنبه الوقوع في مزالق منهجية خطيرة ، وقرع صاحب الدراسة الأولى فيها . وهكذا جاءت دراسة الريفي متماسكة ومنتظمة في إطار رؤية واحدة ، وجارية على نسق من التفكير سليم . وهذا ما نطلبه في عدد كبير من الدراسات النقدية العربية الحديثة فيعز علينا الوقوف عليه . إن النصفنا في الدراسة واستهوانا — إضافة إلى هذا — جرأة الريفي صاحبنا ·م سبل لم تتوفر عليها أقلام نقاد عرب كثيرين في ثقة ظهرت على ·مينا في ذلك بمصادر غربية قيمة .
وهذا ما يدعم رأي· الدراسة من عيوب بعضها غير هين ؛ وقد مشتركة ، تأخذ من الا·
١ — مستوى شكل :
الوعي الإنسان بأسباب في

من أبرز ما يلفتنا فى هذا المستوى أن الدراسة على اتساعها — إذ تشغل ما يزيد على مائة صفحة — لا تحوى أكثر من قسمين . ولعل الأدعى إلى الشعور بالغرابة أننا لا نرى ما يبرر الفصل بينهما فصلا حاسما ؛ فهما من التواشج بحيث يبدو كل تفريق بينهما ضربا من التعسف . وقد أوقعه ذلك فى أخطاء منهجية نحصرها فى اثنين :

١ ـ دائرية المفاهيم . وحاصلها أن القسم الثانى من الدراسة لا يضيف شيئا ذا شأن إلى القسم الأول ، فكما أن العود إلى الأبدى هو كسر للزمن الخطى التاريخى فكذلك الشأن بالنسبة إلى العود إلى الأصول . وكما أن الضرب الأول من العود يحمل فى طياته الأمل فى انبلاج الصبح من أحشاء الظلام ، كذلك ينبنى النوع الأول على الحلم بانقضاء زمن الحاضر زمن الشقاء ، واستعادة الزمن الأصلى ؛ زمن السعادة الأولية . ومن أظهر الشواهد الدالة على أن الدارس لم يفلح فى التزام الحدود الفاصلة بينهما ، وإبراز خصائص كل منهما فى شعر الشابى ، أننا نقف فى كلا القسمين على مفاهيم متقاربة متآلفة ، وأنماط عليا متشابهة ، وشخصيات أسطورية واحدة ، مثل أورفى وبروميثيوس .

٢ ـ التكرار ؛ وهو مظهر تابع للسابق ، ومعناه أن الدراسة تكاد تقتصر من أدناها إلى أقصاها على حركتين متقابلتى الاتجاه : حركة الانحدار المؤذنة معنى الانكسار ؛ وحركة الصعود المعبرة عن حالة الانتشاء . ولا يشفع للدارس ذلك إلا أناقة أسلوبه ، وخلعه على المفاهيم حللا لغوية جديدة وجذابة .

ونضيف إلى هذا ملاحظتين أخريين ؛ تتمثل الأولى فى عدم انتظام بعض المفاهيم دلاليا فى الأبواب المفردة لها ؛ فلسنا نرى صلة صورة المسيح فى شعر الشابى بقسم العود إلى الأصول المتضمن لها ؛ وكذلك الحال بالنسبة إلى شخصيتى أورفى ولينوس المدرجتين ضمن القسم الثانى خاصة ، وبروميثيوس الموصول بالقسم الأول والثانى .

والملاحظة الثانية تتعلق بالدارس من حيث إنه لم يتتبع تجربة الشاعر فى مختلف مراحل تطورها ، فيبين ما إذا كانت هناك علاقة بين إبداعه الشعرى وما يشع فى قراره من صور نمطية أسطورية ، وما لابس تجاربه فى الحياة من خطوب أثرت فى مجرى تجربته الإبداعية .

أما الصنف الثانى من الملاحظات فيخص قيمة الدراسة فى ضوء الدراسات الحديثة المعنية بالاتجاه المتوخى فى الدراسة ومدى عمقها وقدرتها على الكشف عن التصورات الثاوية فى مكامن شعر الشابى ، ولسنا على يقين من أن الدارس تناول بكثير من العمق المفاهيم الموظفة فى دراسته ، ولكنه لمسها فى مواطن عدة لمسا لينا رفيقا . ودون التبسط فى الموضوع نكتفى بذكر مثال دال على ذلك ، هو أن نظرته إلى الأم — كنظرته إلى عدد كبير من الأنماط العليا — مشربة بنزعة مثالية ، تتجلى بمقتضاها المرأة مثالا للطهر والدفء والبراءة . والحال ان الدراسات النفسية تفيدنا أن للمرأة صورة أخرى نقيضة للسابقة ومقترنة بها ، هى صورة الأم القاسية المتجبرة ، المجسدة لعوالم الظلمة والوحشة والموت ، ويطلق عليها اسم الأم القضيبية Mère phallique ولنا فيما ساقه الدارس من أشعار تقوم على معانى السقوط والانهيار وبشاعة الحياة ما ينهض دليلا على أن هذا الوجه لم يكن غائبا فيها تماما . غير أن الريفى غيبه تغييبا تاما ولم يتطرق إليه إطلاقا ، مثلما غيب الأدبيات الموصولة بالغاب والشجر والخضرة ، التى نجد لها صدى واسع النطاق عند دارس اعتمده الريفى فى بحثه وهو مرسيا إلياد Mircea Eliade .

نضيف إلى هذا غياب عدد من الصور النمطية الكثيرة والماثلة فى شعر الشابى . من ذلك الصورة المجسدة لنزعة الموت ، المعروفة باسم ثاناتوس Thanatos ، والمقترنة بنزعة الحب (إيروس Eros)[99] وهناك كذلك صورة نرسيس القائمة فى شعر الشابى على بروز الذات واستدامة تمليها بغية سبر أغوارها واستجلاء أعماقها[100] وقد لاحظنا كذلك خلو الدراسة من مفهوم « غياب الأب » فى شعر الشابى ، وما يقترن به من مظاهر الافتقار إليه ، والتماهى به ، وفى الآن ذاته الثورة عليه والرغبة فى تعويضه . وفى ظننا أن الدراسة كانت تغنم كثيرا لو أفاد صاحبها مما كتبه لاكون فى هذا الميدان[101] .

ولا يفوتنا أخيرا أن نشير إلى تسرع الدارس فى بعض الأحيان فى إرسال أحكام تبدو لنا جائرة ومبسطة ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك تعريفه الحلم المذكور فى موطن سابق . والحال أن للحلم فى المدرسة الفرويدية مسالك كثيرة ومتشعبة ، بعيدة كل البعد عما جاء فى الدراسة من تحليل له وتعريف به[102] .

بقى أن نتساءل عن مدى ملاءمة المنهج الموظف للمادة المدروسة ومدى جدواه ؟ فمن أبرز ما يميز الدراسة أن صاحبها ركز على جانب المضامين ، مهملا إهمالا يكاد يكون تاما الجوانب الشكلية ، وكيفية تشكل الصور ، وانتظام مساراتها ، على نحو يجعلنا نتساءل : هل وفق الدارس فى استخلاص مميزات نوعية محددة لشعر الشابى ؟ وهل كان ينتهى إلى نتائج مخالفة لتلك التى انتهى إليها لو درس شعر أحد الرومانسيين العرب ولنذكر على سبيل المثال على محمود طه أو إبراهيم ناجى أو محمد الهمشرى فى ضوء المنهج الموظف فى الدراسة ؟ بل أليس بوسعنا أن نستخلص النتائج نفسها انطلاقا من أجناس أدبية أخرى غير الشعر ؟[103] .

إن المطلع على الدراسة يدرك فى يسر أن صاحبها يستقرىء فى شعر الشابى ما هو قائم مسبقا وجاهز قبليا فى الدراسات الأنثروبولوجية والنظريات النفسية الموصولة بها . وهكذا يغدو الشعر لا موضوعا متميزا بخصائص نوعية تفرد الشاعر عن غيره ، وتقتضى — من ثم — التوسل بأدوات ملائمة ، بل يغدو وسيلة وسببا لبلوغ نتائج مقررة سلفا ولدعمها[104] . وهذا نقد ينسحب على المناهج المستندة إلى أجهزة قبلية ونماذج صورية مسبقة جميعا ، وإن كان ذلك بنسب متفاوتة من الصحة لأن منها ما لا يخلو من مرونة واهتمام بالجوانب الشكلية . ومهما تكن جوانب التقصير فى الدراسة فهى تظل دراسة متميزة تميز صاحبها بالجد والاجتهاد

عبد الله صولة وشعرية الوجود فى شعر الشابى :

نتناول فى خاتمة هذا التقديم دارسة صولة الموسومة بـ « شعرية الكلمات وشعرية الأشياء فى ديوان أغانى الحياة — دراسة دلالية » بالتقويم . ونقر — بادئا — أن هذه الدارسة أرهقتنا وأخذت من جهدنا ووقتنا ما كان أحوجنا لو صرفناه إلى دراسة ما هو أجدى وأكثر فائدة . إنها من صنف الدارسات التى تحمل هذه العناوين البراقة ذات الصدى المغرى ، والحافلة بالمصطلحات الحديثة الموحية بتبحر صاحبها وأخذه حظاً موفوراً من علوم النقد الحديث . وقد أقبلنا عليها بشىء غير قليل من الشغف ، يدفعنا الحرص على مزيد الإفادة من مناهج النقد الحديثة ، آملين أن نطلع على ما ينسينا بعض ما يلم بنا من شعور بالإحباط إزاء كثير من الدراسات النقدية العربية الموظفة للمناهج المذكورة ، ويضيف إلينا رصيدا من المعرفة بعلم الدلالات الذى يشدنا إليه ميل خفى ، ويثير فينا كلما تطرقنا إليه رهشة متولدة من الشعور المزدوج بأننا نبحر فى متاهات المجهول واللبس ، وفى الآن ذاته بأننا نقبل على ميدان يسعى إلى اصطناع آلة نقدية محكمة ، ويتوسل بأساليب فى البحث صارمة .

لكن خيبة الظن كانت نصيبنا بعد اطلاعنا على الدارسة المعنية ، التى بدت لنا متعثرة من عدة جوانب حصرناها فى ثلاثة .

١ — الغموض فى تعريف المصطلحات المستعملة واستخدامها كيفما اتفق .

من ذلك تعريف الدارس مصطلحا فتن به هو « شكل المدلول » بقوله : « إن المعول فيه على نسيج العلاقات المستحكمة بين الدال والمدلول فى مستوى الكلمة الواحدة ، أو بين المدلولات فى مستوى المركب من الكلام »(١٠٥) . ولسنا نرى فى قوله « نسيج العلاقات بين الدال والمدلول » ما يفيد معنى ما متى لم يوضح ذلك . كما أن انتقاله إلى نوعية أخرى من العلاقات تقوم هذه المرة بين المدلولات على صعيد الملفوظ المركب يفقد التعريف كل اتساق ، ويسمه بالضبابية ، ويسوغ لنا أن نتساءل عن النظرية المتماسكة التى تجيز لنفسها مثل هذا التذبذب فتجعل — كما هو الحال فى المثال المعنى — الدال طرفا فى العلاقة فى مستوى ثم تغيبه ، وتحل طرفا آخر محله فى مستوى آخر . وسينعكس ذلك سلبا على بقية الدراسة ، ويقود صاحبها إلى مزالق عدة ، سنعرض لبعضها فى الإبان .

ولا يقل احتفاء الدارس بمصطلح آخر هو « الدلالة الحافة » عن احتفائه بالمصطلح السابق . ونلتمس تحديدا لمفهومه عنده فيعز علينا العثور عليه . وغاية ما وقفنا عليه قوله : « المفتاح فى دراسة شعرية الدلالة — دلالة الكلمات ودلالة الأشياء — فى قصيدة الصلوات إنما هو الدلالة الحافة كما يفهمها جون كوهين وكما يفهمها غيره ، وإن اختلف الفهمان جوهرياً »(١٠٦) . ومن الجلى أن مثل هذا التحديد — إن صحت تسميته تحديداً — لا يغنينا ولا يعيننا على تبين معالم الطريق ، فهو لا يطلعنا على مفهومه عند كوهين ، ولنشر عرضاً إلى أن هذا المنظر لم ينل فى حدود اطلاعنا ، من العناية ما يوحى به قول الدارس ـ ولم يتجاوز عندما يتفق أن يتعرض له تعريف بمسليف وبارت إياه(١٠٧) ، مفترضا أن ذلك فى حكم المعروف — بقدر ما لا يوقفنا على مفهومه عند غير كوهين .

ويبدو لنا — وفق ما استخلصناه من قرائن واردة فى الدارسة — أن صاحبها يقرن الدلالة الحافة بـ « العدول » . حسبنا شاهدا على ذلك أنه يعد كتاب كوهين « هيكل اللغة الشعرية » ، القائم على محاولة الاستدلال على تطور الانزياح فى جميع مستويات اللغة ، من الكلاسيكيين إلى الرومانسيين ومن جاء بعدهم — كتابا يبحث فى مدى « تنامى اطراد الدلالة الحافة المبنية على الاستعارة »(١٠٨) .

والحال أن العدول — ونؤثر استعمال كلمة « انزياح » ؛ لأن العدول يوحى بالانصراف عن الشىء — يخص اللغة ذاتها فى المستوى الصوتى والمعجمى والصرفى والنحوى ، فيما تتصل الدلالة الحافة بالمستوى الدلالى . ومن ثم يجوز تصور انزياح فى مستوى من المستويات المذكورة لا ينطوى على دلالة حافة ، ولا تتعدى وظيفته خلق صورة فنية ممتعة ، مثلما يستقيم تماما انعدام انزياح فى ملفوظ ينطوى على دلالة أو دلالات حافة(١٠٩) . ويطالعنا فى موطن آخر قوله : « ومن المتعارف عليه من الناحية العلامية أن الكائن فى ذاته ليس العلامة ؛ فهذه دائما تحيل على الخارج ، وإنما الرمز ؛ فهذا يمكن أن يكون . . . موجودا فى ذاته . من هذه الناحية يمكن اعتبار « الصلوات » رمزاً لا علامة »(١١٠). فهذا الخطاب يتضمن — إذا صرفنا النظر عن قوله « الشىء فى ذاته » ، وهو مصطلح فلسفى لسنا على يقين من أن استعماله فى هذا السياق فى محله — مصطلحين اثنين : الأول ، وهو « العلامة » ، يعرفه الدارس فى اطمئنان وبكل ثقة ، وكأن ما يسوقه حقيقة بديهية لا تثير نقاشا فى علم الدلالة . والحال أن إحالة العلامة على مرجع قائم الذات هو موضوع محل جدال فى عدة مدارس ، بل إن المدرسة الفرنسية الوفية لمبادىء سوسور تنفيه بإطلاق ، مؤكدة أن اللغة تعمد إلى تقطيع الواقع وفق مقاييس لا تتفق لا محالة ومقاييس لغات أخرى . ومما ينهض دليلا على ذلك اختلاف اللغات فى تقطيع الزمن والألوان ، وإسناد التسميات لأنواع النسب المعروفة ، بل إن ما نخاله ترجمة حرفية للواقع ومحاكاة تامة له ، يتجلى — عند إمعان النظر وتقليبه فى ضوء المعايير الفلسفية والمنطقية — على جانب غير قليل من التعقيد . فعبارة « شجرة » — على سبيل المثال — لا وجود لها فى مطلق الواقع ، وإنما توجد أنواع كثيرة من الأشجار ، تتميز كل واحدة منها بخاصيات نوعية أو كمية أو كليتها . وهى — من ثم — اختزال مغرق فى التجريد النظرى لهذا الكم الهائل من الوحدات المرجعية . وإذا انتقلنا إلى الملفوظ المركب من علامات ذهنية ازداد الأمر صعوبة وتشعبا ، وولجنا متاهات لا حد لتشابكها(١١١) .

أما المصطلح الثانى الوارد فى كلامه فهو مصطلح « الرمز » الموسوم عنده بأنه موجود فى ذاته ، والحال أن علماء اللغة يعدونه

علامة تحيل على شىء مغاير لذاته ، وإن كانت له مع هذا الشىء صلات تشابه عدها بيرس من قبيل المواضعة الاجتماعية الصرف[112] .

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الدارس يستعمل مصطلحات فى غير محلها ، وفى سياق لا يناسب مدلولها ، لمجرد إضفاء طابع العلمية على الدراسة ، ودون وظيفة إجرائية إطلاقا . ومن ذلك استعماله مصطلح « منطوق » Pose و « مفترض » Presuppose فى قوله : « وكذا قوله أنت عذبة ، فهذا القول يبدو شاذا من الناحية الدلالية ، إذ أن المنطوق Pose وهو « عذبة » متناقض مع المفترض Presuppose وهو المذوق ، إذ العذوبة وهى مجعولة للطعام وحسها الذوق »[113] . ولو اكتفى باستعمال كلمة « مفترض » لما حمل قوله على أنه يحيل بالضرورة على مصطلح إجرائى معين ، ولما جاز إبداء اعتراض . لكن وصله بكلمة « منطوق » أو « معطى » ، وإثبات المقابل لكلتا العبارتين فى اللغة المنقول منها ، يضفيان عليهما مدى اصطلاحيا ، ويسوغ لنا — من ثم — مناقشته فى مشروعية استعمالها . ويحتاج ذلك منا أن نعرف — وإن كان فى إيجاز — بمفهوميهما حتى نقيم الدليل على عدم استقامة توظيفهما فى السياق الذى يتنزلان فيه . وممن تبسط فى التنظير لهما فى فرنسا ، وأفرد لهما فصولا قائمة الذات ديكرو O.Ducrot [114] .

وما يستخلص من كتابات ديكرو فى هذا الموضوع إجمالا هو أن المعطى يتحدد بكونه ما يدل عليه ظاهر الملفوظ وينطق به فى المستوى السطحى ، أما المفترض فهو الضمنى المتفق عليه بإجماع المتخاطبين . فإذا قلت « كف محمد عن التدخين » فالمعطى هو أنه لم يعد يدخن إطلاقا ، ويجوز للمخاطب أن يعترض قائلا إنه رآه يدخن ويكون ذلك محل نقاش . أما المفترض فهو أن محمد كان يدخن فى السابق ، فإن أنكر المخاطب هذا المفترض نسف النقاش من الأساس ، وتعطل الحوار . ويستتبع ذلك نتائج بالغة الأهمية فى مستوى الخطاب السياسى والإيديولوجى والمساجلات الفكرية [115] ، وبعض أنواع الخطاب الأدبى ، كالسخرية[116] . هكذا فالقول أن المعطى فى المثال المذكور هو « المذوق » مرده — فيما نظن — إلى خلط فى المفاهيم . ذلك أن الكلمة المعنية لا تعدو كونها معنما Seme من المعانم المؤلفة لكلمة « عذبة » . فى تقديرنا أن حشر مصطلحات فنية مغرية لذاتها ، ودون تثبت من صلاحيتها وطاقتها الإجرائية فى السياق الواردة فيه ، يسىء إلى الدراسة وإلى القارىء غير المتمرس بأساليب النقد الحديثة ، وفى نهاية المطاف إلى الفكر النقدى العربى .

٢ — أخطاء معرفية :

تنتشر على امتداد الدراسة أحكام متسرعة ومفتقرة إلى التحليل العلمى الهادىء الرصين . من ذلك قوله : من نقائص النظريات الشعرية الحديثة أو معظمها على الأقل ، رفضها المطلق للمادة ، واحتفاؤها المفرط بالشكل . ذلك أن العلامة اللغوية فى أساسها محكوم عليها بأن تظل مشدودة إلى حقيقة غير لغوية تقع خارجها وإليها تشير . تلك هى حقيقة ما يصطلح عليه هنا وراء العلامة meta - signe وكذلك يكون لكل نص ما وراء النص meta - texte[117] . فمن البين أن الدارس يرسل هذا الحكم من موقع سلطة معرفية لا يأتيها الباطل ، فهو ينفى نفيا قاطعا اهتمام النظريات الشعرية الحديثة بالمادة — ولسنا نفهم السبب فى عدم استعمال « الدلالة » ، إلا أن يكون قصد بالكلمة ما تدركه الحواس مباشرة من الكون الخارجى وهو الأرجح ، وفق ما استقرأناه من قرائن ، وستكون لنا عودة إلى هذا الموضوع بعد حين — وكأن الدلالة ليست مكونا رئيسيا من مكوناتها المنهجية . غاية ما يميز هذه النظريات أنها لا تعنى بالدلالة إلا من خلال الشكل وانطلاقا منه ، بحكم أن مختلف العلاقات الشكلية فى المستوى الصوتى والصرفى والنحوى ليست اعتباطية بل هى روافد متعددة تصب فى مجرى الدلالة . ويشفع الدارس حكمه الجائر السابق بمصطلحين هما « ما وراء — العلامة » و « ماوراء النص » ، معرفا إياهما بأنهما يحيلان على حقائق خارجية . والشائع فى الدارسات اللغوية والأسلوبية أن صيغة « ميتا » meta بالفرنسية لا يطلق على الموجودات القائمة فى العالم الخارجى ، وإنما يستعمل للدلالة على اللغة الواصفة لخطاب لغوى أول ، كالخطاب النقدى بالنسبة إلى الخطاب الأدبى ، وهو فى كل الحالات لا يخرج من المجال اللغوى .

وفى موضع لاحق يقرر الدارس أن كوهين تدارك مواطن التقصير فى المناهج الشعرية الحديثة ، واهتدى إلى تصحيح مسارها بجعله للمادة شكلا . ولنا أن نتساءل : هل كان بوسعه أن ينفى ما هو موجود بالفعل أو بالقوة فى المادة ؟ وهل توجد هذه بغير شكل إلا إذا كانت سابحة فى ضرب من الهيولا إن وسعنا تصورها خلوا منها ؟ والشائع أن أول من جعل شكل المادة موضوعا للدراسة هو يمسليف ، الذى عده مكونا من مكونات الدراسة الألسنية ، خصوصا بالتركيب النحوى ، ووظف فيما بعد فى علم الدلالة على نطاق واسع ، ومنه فى الدارسات الأدبية . ولكن لا شىء يدل على أن الدارس يسند إلى « شكل المعنى » المعنى الذى أسلفنا . فالقرائن الكثيرة المنتشرة على امتداد الدراسة تفيد — كما أسلفنا — أن مفهوم المصطلح المعنى لا يعدو كونه يعين — عنده — الخاصيات الكامنة فى ذات الأشياء الموجودة فى الطبيعة ، والقادرة على إكساب هذه الأشياء مدى شعريا . ولا بد من التذكير فى هذا المجال بما أفادنا به سارتر منذ عقود عندما ذهب فى الفصل الموصول بموضوع الكتابة من كتابه « ماالأدب » إلى أن العالم الخارجى — وهنا نستعمل الكلمة التى اعترضنا على استعمال الدارس إياها منذ حين — « موضوع فى ذاته » en soi ، أى أنه قابع فى العدم ، لا يحمل معنى فى حد ذاته ، إلى أن يأتى وعى مجاوز لذاته Pour soi ليوقظه ويبعث فيه الحياة ، ويبنيه وفق رؤيته الخاصة ، فينسق بين أجزائه ، ويقيم علاقة بين مكوناته ، حتى يستوى عالما جديدا موسوما بروح الكاتب أو الشاعر أو الرسام ، ويثير المتعة والشعور بالجمال عند المتقبل . ومن حق صاحبنا أن يعترض قائلا إن كوهين يتعرض فى كتابه المعتمد مصدرا رئيسيا ووحيدا فى دراسته وهو « الكلام السامى » la

haut langage إلى الشيء الخارجي وشعرية بعض الكائنات القائمة فيه ، كالقمر والليل والبحر وغيرها ، في حد ذاتها . وإذا لم يكن بوسعنا أن ننكر ذلك فإننا لا نعدم حججا للرد عليه :

أولا : أن كوهين تجنب في معظم أجزاء كتابه المذكور التطرق إلى العالم الخارجي من حيث هو مادة للشعر ، أو من حيث هو هوية تكمن فيها طاقة شعرية تؤثر في ذات الشاعر ، وتكون قادحا للإنشاء الشعري . ولا أدل على ذلك من استعماله في مواطن عدة مصطلح « عالم الخطاب » unioers du discours ، وهو مصطلح على غاية من الأهمية في علم الدلالة ، إذ يقترن بما يعرف « بالعوالم الممكنة » les mondes possibles الأثيرة عند بعض السيميائيين ، والمتبوئة مرتبة رئيسية في كتاب لإيكو U. ECO عنوانه « قراءة في المحكى الخيالي »[118] le dor in Fobula . وما يستخلص من كل هذا هو أن الكتابة تخلق عالمها الخاص ، وأن هذا العالم المتصور يجاور عالم القارىء المتخيل ويجادله . وهكذا فعالم الخطاب هو عالم ذهني متصور بالأساس . وعندما يقدم كوهين فرضية يقرر بمقتضاها أن العبارة الشعرية لا تقبل البديل أو النقيض ، وأنها ذات دلالة كلية جامعة ، فهو لا يقصد كلمة بذاتها ، بل المقصود هو الكلمة المنتظمة في عالم الخطاب الشعري بالإطلاق ، وبصرف النظر عن المرجع الذي تحيل عليه . وهكذا يستوي القمر معادلا لألفاظ أخرى لم تلتفت إليها التقاليد الشعرية ، حالا معها في مرتبة واحدة ، متى كانت — جميعا — منتمية إلى عالم الخطاب نفسه .

ثانيا : أننا وإن كنا نكبر دارسا في مثل عمق كوهين ، وسعة اطلاعه ، ونفاذ تخريجاته ، ومتانة مقدماته ونتائجها ، فإننا لا نتردد في إبداء شيء من الحذر — ولسنا نرميه بالقصور كما فعل صولة ؛ فأين نحن منه — في تبني بعض مقولاته ، وقبول ما ينتهي إليه من نتائج . فالقول إن للقمر مدى شعريا ، لا يخلو — من وجهتنا — من مجازفة لا نقره عليها . وليس معنى هذا أننا ننفي انتشار حقول معجمية (مثل القمر والنجوم والليل . .) في عصور معينة أو عند طائفة من الشعراء المنتمين إلى تيار أدبي واحد . ولعل استقراء للشعر في أطوار مختلفة من تاريخه يقودنا إلى إثبات ذلك . ولا أظننا نعدم دراسات أسلوبية مختصة تدعم هذا الرأي . لكن ما ننفيه ونكاد نقطع بخطئه هو أن نحسب أن سمة الشعرية كامنة في ذات الأشياء متلبسة بها ؛ فما يكسب سمة الشعرية هو في منظورنا السياق اللغوي إجمالا . آية ذلك أن كلمة قد تكون شعرية في موضع ولا تكون كذلك في موضع آخر .

ثم إننا لسنا على يقين من أن الأشياء المذكورة والمفترض أنها شعرية مازالت تحافظ على هذه الطاقة الشعرية المزعومة ، بقدر ما نشك في أن الكلمات المنتظمة في حقول معجمية دالة على المظاهر البائسة والمزرية فاقدة لهذه الطاقة ، لمجرد أنها توحي بالقبح أو تحيل عليه[119] .

فالرأي عندنا أن الكلمات ، مثلها مثل الكائنات الحية ، بعضها يحيا ويتسع نطاق استعماله في ظل ظروف خاصة ، ومع بعض التيارات الثقافية والأدبية ، ثم ينحسر مدها ويطرأ عليها الضمور ، وتحل محلها كلمات أخرى في ظل ظروف أخرى ، أو تعاد المكانة لكلمات كانت منتشرة ثم لحقها الصدأ ، فينفض عنها ذلك ، وتستعيد صفاءها وإشراقها .

وكأن الدارس آنس من فصل قصي في كتاب كوهين عنوانه « العالم » ما يدعم توجهه الممعن في التقليدية ، وإن أسبغ عليه ثوب الحداثة ، فعاب على المنظر قصر نظرته ، وعدم انتهائه بمنطقه إلى غايته ، وطفق يتحدث في إسهاب عن شعرية العالم المعادلة لشعرية النص والمولدة لها . وقد ألمعنا إلى مدى ما يركبه الدارس من صعوبات ، ويلاقيه من عناء ، لمجرد بيان التطابق بين ملفوظ بسيط والواقع ، بحيث لا تكفي عدة عشرات من الصفحات للإحاطة بما يثيره ذلك من إشكاليات . فكيف ستكون الحال لو أقدم دارس على تحليل شعرية العالم انطلاقا من نص شعري ؟ نؤثر عدم الإجابة عن ذلك .

إن صاحبنا يلقي بنفسه في هذه الهوة السحيقة دون أن يأخذ للأمر عدته ، أو يحوط نفسه بما تستلزمه دراسة مثل هذه الموضوعات من أطواق محكمة واقية من خطر الانزلاق .

وخطأ آخر لا يقل عن السابق خطورة ، ولعله ناتج عنه ، وقع فيه الدارس ، ويتمثل في محاولته الاستدلال على أن الألفاظ المكونة لقصيدة الشابي « صلوات في هيكل الحب » لا تتحدد بنقيضها ، وذلك باستنطاق المفردات المكونة للقصيدة ، واشتقاق ما يسميه شكل مادتها[120] . وليتصور المرء مدى ما يتطلبه ذلك منه من مشقة وصبر لو كانت القصيدة تشغل عشرات الأبيات . أما مضمون التحليل فالأمثلة التالية تنهض دليلا على مدى ما يتخبط فيه من خلط وتشويه للحقائق ومغالطة ؛ فهو يرى — على سبيل المثال — أن العذوبة شكل ، إذ يقول : « العذوبة على الحقيقة شكل (والشكل هو صورة الشيء المحسوسة أو المتوهمة) يؤلف بين مواد مختلفة ، لكل مادة طعم ، حتى إذا ما تضامنت الطعوم والتلفت حصلت العذوبة . فالعذوبة إنما هي ائتلاف الطعوم »[121] ، وينطبق ذلك على الطفولة ؛ فهذه « لا تحيل على نقطة في المكان محدودة ، وإنما هي تحيل على العالم بأسره ، فههنا يندمج الجسم المحوي في الفضاء الحاوي ، ويتعطل الإدراك العقلي المنطقي ليحل محله الادراك الحدسي »[122] ، كما يطبق على اللحن القائم على « أنغام حادة غليظة إلا أن الشكل النهائي الذي يتجلى فيه اللحن شكل متحد الأجزاء متجانس . . هو فضاء من الأنغام متجانس ، وزمن لا تتخلله فواصل »[123] . ومثل ذلك « الليلة القمراء » ، و« السماء الضحوك »[124] . ويعمي الدارس الرصد والتقصي فيكل إلى القارىء مهمة إتمام القائمة الطويلة ، مستهديا بهذا الشرح الملتوي والمتعسف إلى أبعد الحدود ، ومنتهيا إلى نتيجة حاصلها أن « شعرية الشيء في قصيدة الصلوات متأتية لا من المادة التي تحيل عليها الكلمة وإنما من شكل هذه المادة المتحد المنسجم الذي يتولد عنه الشعور بالجمال »[125] . ومن البين أن معالجة موضوع الانسجام

فى المادة ، وهو موضوع موصول بعلم الجمال — المتسع والمتشعب — بمثل هذه الطريقة ينم على استخفاف بالروح العلمية والانضباط المنهجى . وهو يشفع شرحه السابق بفكرة أمعن فى الغرابة ، وذلك عندما يقول : « قد تكون الكلمة شعرية فى مواطن عديدة ، ولكن الشيء الذى تحيل عليه ليس شعريا »(١٢٦) . فهل بقى لنا ما نفهم من هذا الخلط ؟ وهل هناك من هو فى حاجة إلى مزيد من الاستدلال على هذا التضارب البين فى قوله وافتقاره إلى كل منطق ؟

٣ ـ التفكك فى التحليل والتخريج :

نكتفى بإيراد مثالين شاهدا على ذلك : الأول مأخوذ من الصفحة الأولى من الدراسة ، إذ يقول : « وقد قصرت هذه النظريات الشعرية همها على الشكل ، شكل الدال من ناحية ، وشكل المدلول ، والمعول فيه على نسيج العلاقات المستحكمة بين الدال والمدلول فى مستوى الكلمة الواحدة ، أو بين المدلولات فى مستوى المركب من الكلام . ذلك أن شعرية المعنى أو المدلول فى الكلام الشعرى مستمدة لا من مادة هذا المعنى المدلول عليه ، وإنما من الطريقة التى يقدم بها هذا المعنى ، وإن كان هذا الاكتشاف النظرى إنما يعزى إلى ما لرمى ، وقد جاء قبل ثورة سوسور اللغوية بعقود »(١٢٧) . إن ما يلفتنا فى هذا الكلام — إن صرفنا النظر عن الأخطاء المعرفية ، مثل تلميحه هذه المرة إلى أن سوسور هو أول من اكتشف شكل المعنى — إنما هو عدم اتساق الأفكار وانعدام تماسكها . ومن أظهر ما يدل على ذلك أننا لا نرى وجه العلاقة فى ربطه بين « شعرية المعنى » أو « المدلول فى الكلام الشعرى » — وتفوتنا هنا العلاقة بين هذين المصطلحين المقترنين ، ما دام الدارس لم يوضح ذلك — وتعريفه السابق للدال والمدلول هذا التعريف المشوه كما أوضحنا . ذلك أننا ننتقل من مستوى ألسنى صرف إلى مستوى أسلوبى ، دون مقدمات تمهد لهذا الانتقال ، وتصل بطريقة مقنعة بين الطرفين . وتزداد الشقة بين المستويين اتساعا عندما يعد هذه المرة ما لرمى مكتشف « شكل المعنى » ، فمتى كان ما لرمى منظرا ألسنيا ؟ ومن أسند إليه هذا الاكتشاف ؟ فمن المعروف أن قيمة ما لرمى تكمن فى فهمه الحدسى للشعر وإبداعه ، أكثر مما تكمن فى التنظير والنقد المقنن . ومهما تكن صلته بالموضوع المعنى فالمنهج العلمى يقتضى وصل الحلقات بعضها ببعض ، والتروى فى بسط المعلومات ، لا قفز المسافات واختزال الحلقات .

أما المثال الثانى فيخص قول الدارس الآتى : « ومن مظاهر التفكك فى قصيدة الشابى ما توفره لنا بنية التشبيه فيها ، فقد اطرد هذا الركن البلاغى اطراداً لافتا ، مما أنتج تفككا بين أجزاء الكلام . ومما زاد هذا التفكك وطأة جدة هذه التشبيهات على ذوق القارىء العربى وقد تربى على نمطية « تشبيه » معينة . فمن جهة نجد لفظة « أنت » وقد أفادنا النقد التاريخى التقليدى فى زهو وخيلاء بأنها امرأة أجنبية ذات وجود تاريخى مادى حقيقى . كما أن اجتهادنا القراءة الداخلية يوقفنا على مدى ما للمخاطبة من وجود ملموس ، إذ يمثل ضمير « أنت » عنصرا من جدول الضمائر المعروفة فى اللغة ، اعتمد فيها المجاز المرسل بتحويله من المظهر (امرأة معلومة) إلى المضمر « أنت » ، فهو لذلك مفهوم قوامه المعالم التالية : أنثى + إنسان + موجود أمامك + فى مكان معين + زمن معين - هذا هو الموضوع » .

ونحن نراهن أن يدلنا قارىء على منفذ نطل منه على معنى ما ويجعلنا نستشرف أفقا معرفيا يتحرك فى أرضيته الدارس . إنه يلج بنا مسارب ومنعطفات شديدة الالتواء ، متشابكة المداخل والمستويات ، بحيث لا نتقدم خطوة فى اتجاه المعنى ، ولا نهتدى إلى نور الدلالة وإن كان ذلك بقدر ضئيل . وأول ما يصدمنا استعمال كلمة « تفكك » لتأدية معنى الانزياح . والفرق بين كلتا اللفظتين بين ، فالأولى توحى بحضور متلفظ خفى ، يضمن حكما تقويميا ذاتيا سالبا بالنسبة إلى موضوع كلامه ، فيما لا تتعدى الثانية تسمية ضرب معين من استخدام اللغة لأغراض أسلوبية جمالية .

قارىء الجملة الأولى ينتظر أن يبين له الدارس مظاهر هذا « التفكك » القائم فى شعر الشابى على « الخروج عما ألفه الذوق العربى وتأنس فى قوله » من جهة نجد لفظة أنت » ما يستجيب لانتظار القارىء ، ولما يقتضيه الاستدلال المنطقى ، لكن نفجأ بتصديره الجملة التابعة لها بكلمة «كما» ، الدالة فى السياق على زيادة التوضيح وتأكيد ما سبق إثباته أو افتراضه . والحال أنه لم يثبت ولم يفترض شيئا ، وبقيت عبارة « من جهة » معلقة تنتظر دليلا لا يأتى ، وانتقل الدارس بكل استخفاف بالمقاييس المنطقية إلى إثبات ما كان أنكره من أن يكون للمرأة وجود محسوس ، مقررا — وبالغرابة الخلط — أن فى « أنت » مجازا مرسلا بحكم نقل ما هو مادى ملموس إلى وجود مضمر . فلو انتهينا بهذا المنطق إلى نهايته ، ساغ لنا أن نعد جميع المفردات اللغوية الدالة على أشياء مرجعية مجازا مرسلا . ويستتبع هذا إعادة النظر فى بعض مبادىء الألسنية ومقاييسها ، مثل مفهوم « القيمة » ، من أساسها .

ثم يستخلص الدارس مما سبق تقديمه نتيجة يدل عليها قوله « فهو لذلك » ، تقول إن « أنت » « مفهوم قوامه مجموعة من المعانى » . ولسنا نرى الروابط الظاهرة أو الخفية القائمة بين السبب والنتيجة ، إن لم يكن ربطا لفظيا من قبيل الحشو . والنتيجة التى نخلص إليها هى أن مظهر « التفكك » المعنى بالتحليل واستجلاء مقوماته يختفى ويغيب ، لا لأسباب منهجية ودواع جدالية ، ولكن لعدم السيطرة على المعلومات ، على نحو أوقع الدارس فى تناقض من أظهر علاماته أنه يعود لإثبات ما سبق أن نفاه ويسخر منه من تصورات تقليدية ، وإن أضفى على ملفوظه طابعا مستحدثا ، ورشحه بمصطلحات مغرية .

ثم إن ما يرسله الدارس من أحكام ، وما يستعرضه من معلومات ، لا يختص بالشابى شاعرا متميزا بسمات نوعية معينة ، وإن ذكر اسمه كثيرا ، وبدا معنيا به ، متفحصا بدقة قصيدته « الصلوات » ، وإنما هو من قبيل العلم المطلق الذى يصح أن نسم

به — إن افترضنا صوابه — إنتاج غير الشابي من الشعراء ، مهما كان حظهم من الجودة الفنية والقدرة على الإنشاء الشعرى . ولا أظننا نخير شيئا يذكر إن استبد لنا باسم الشابي اسم شاعر آخر .

ولايفوتنا أخيرا أن نعيب على الدارس افتقاره إلى التواضع العلمى المشترط توافره عند كل باحث يحترم عمله . يتجلى ذلك فى إزرائه بكوهين وحطه من قيمة تنظيره فى أكثر من موطن — والحال أنه يعتمده مصدرا رئيسيا فى دراسته — مستعملا لغة تشف عن الاستعلاء . ومن ذلك قوله « لم يستطع كوهين أن يسحب نظريته على العالم الذى يحيل عليه النص بأجمعه . . فالرجل لم يحدثنا عن شعرية العالم بل إن الرجل لم يحدثنا عن كيفية انتظام الأشياء المتجاورة انتظاما شعريا » ، وإنما حدثنا عن أشياء معزولة فى العالم ، شعرية بطبيعتها . . وفى هذا ايضا خيط صاحبنا ومادوى « أما نحن فسيكون عملنا متكاملا » . وهو إلى هذا يستعمل عند الحديث عن نفسه ضمير المتكلم الدال فى حال استعمال الناقد الحديث له على رسوخ قدمه فى النقد ، وتبوئه مكانة يشهد له بها أصحاب الاختصاص ، إلا أنه لم يكن لنا علم بذلك . بل إن صاحبنا يوجه خطابه إلى القارىء كما لو كان هذا صبيا عاجزا عن الفهم ، ينتظر من المعلم إشارة تهديه وتضىء له السبيل : « تراك أيها القارىء قد أكدت مرات ومرات فى هذا الفصل خضوع كل الكلمات لهذه الصفات . . . أقول كذا عمم كوهين قبلك وكان عليه . . هو الذى حاول أن يتبين بضرب من المغالطة دون شك مدى تنامى اطراد الدلالة الخافة . . أن يدقق فى ضوء نتائجه المذكورة فيقول . . . »(١٢٨) .

ونخلص إلى تقويم المؤلف جملة ، محاولين الإجابة عن السؤال الآتى : هل يعد هذا الكتاب حدثا نقديا يعتد به كما أوحى إلينا به التقديم ؟ يتطلب منا الحكم تحديد المعيار الذى نقوم بمقتضاه الدراسة . فإن نحن احتكمنا إلى ما كتب عن الشابي وجب الإقرار — بالنظر إلى المستوى الردىء إجمالا للدراسات المختصة به — بطرافة بعض الدراسات المضمنة فيه موضوعا وتحليلا ؛ وإن قارناه بالدراسات الشعرية الحديثة فلسنا على يقين من أنه يرقى — إن استثنينا دراسة حمادى صمود ، وإلى حد مادراسة هشام الريفى — إلى مستوى بعض الدراسات الجيدة(١٢٩) ، بل إننا نعد دراسة صولة نموذجا مجسدا لفشل عدد كبير من الدراسات العربية المتوسلة ببعض المناهج الحديثة فى قراءة الشعر ، ومثالا لعدم تمثلها لهذه المناهج ، وسوء توظيفها إياها أو إفادتها منها .

الهوامش

١ — تتضمن مجلة « الحياة الثقافية ، عدد ٣٣/ ١٩٨٤ قائمة بيبلوغرافية ممتدة ، تخص الدراسات المفردة للشابي .

٢ — يعين المصطلح اتجاها يسعى إلى استنباط نظرية عامة للآثار الأدبية . وقد وضعت أسسها الأولى مع الشكلانيين الروس ، وبوجه خاص مع زعيمها جاكبسون ، الذى أسهم بقسط موفور فى إرساء روابط متينة بين الألسنية والأدب ، محددا الوظيفة الشعرية بكونها «التركيز على البلاغ فى حد ذاته» .

٣ — جاء فى تصدير هشام الريفى قوله : « هم — يعنى المشتركين فى الدراسة — يشتكون ندرة الدراسات الجادة فى الشعر عند معاصريهم من العرب ، ويأسفون له شديدا ، وإذا هم يتطلعون فى شوق « نقد الشعر » أن يفتح بين قومهم من جديد ويستعجلون ظهوره » . وفى موطن لاحق يطالعنا قوله : « انشغل الدارسون بأدب الشابي منذ نصف قرن ، وكتبوا فيه المقالات القصار والدراسات الطوال ، وكادت الكثرة من الدراسات . . أن تحاصر من أدب الشابي الدلالة ، وتسيج المعنى . وقصدنا كما قصد نفر من سبقنا من النقاد ، إلى إحداث شقوق فى بعض القراءات ، شقوق تفتح المسالك من جديد إلى شعر الشاعر فى صفائه الأول » . دراسات فى الشعرية ص ٥ ، ٧ .

٤ — دراسة صمود من ص ١١ إلى ص ٥٣ دراسة اليوسفى من ص ٥٥ إلى ص ١٧٦ — دراسة قويعة من ص ١٧٧ إلى ص ٢٢٢ — دراسة الريفى من ص ٢٢٣ إلى ص ٢٢٨ — دراسة صولة من ص ٣٢٩ — إلى ص ٣٩٨ .

٥ — نقصد دراسة قويعة .

٦ — دراسة صمود وصولة والريفى .

٧ — دراسة اليوسفى .

٨ — دراسة صمود

٩ — دراستا اليوسفى وصولة تنطلقان من النظرى لتخلصا إلى التطبيقى .

١٠ — دراسات فى الشعرية : ص ١١ .

١١ — نفسه ص ١٢ .

١٢ — نفسه ص ١٥ .

١٣ — نفسه ص ١٦ .

١٤ — نفسه ص ١٧ .

١٥ — نفسه ص ٢٠ .

١٦ ـ نفسه ص ٢١ .
١٧ ـ نفسه ص ٢٢ .
١٨ ـ نفسه ص ٢٣ .
١٩ ـ نفسه ص ٢٤ إلى ٣١ .
٢٠ ـ نفسه ص ٢٧ .
٢١ ـ نفسه ص ٢٩ .
٢٢ ـ نفسه ص ٣١ .
٢٣ ـ نفسه ص ٣٤ .
٢٤ ـ نفسه ص ٣٧ .
٢٥ ـ نفسه ص ٣٩ .
٢٦ ـ نفسه ص ٤٠ — ٤١ .
٢٧ ـ نفسه ص ٤١ .
٢٨ ـ نفسه ص ٤٤
٢٩ ـ نفسه ص ٥١ .
٣٠ ـ نفسه ص ٥٢ .
٣١ ـ خاصة تلك المضمنة في كتابه « ثماني أسئلة في الانشائية » .
Huit questions de poetique . Ed.Seuil 1977 .

٣٢ ـ نذكر على سبيل المثال لا الحصر دراسات خالدة سعيد الطليعية في كتابها « حركية الإبداع » « دار العودة ١٩٨٢ ، وشروح كمال أبي ديب الكثيرة ، ودراسة محمد مفتاح الطليعية في « تحليل الخطاب الشعري » دار توبقال بالمغرب ١٩٨٥ .
٣٣ ـ دراسات في الشعرية ص ٥٧ و ٥٨و ٥٩ .
٣٤ ـ نفسه ص ٦٢ .
٣٥ ـ نفسه ص ٧٠ .
٣٦ ـ نفسه ص ٧١ .
٣٧ ـ نفسه ص ٧٢ .
٣٨ ـ نفسه ص ٧٣ .
٣٩ ـ نفسه ص ٨٦ .
٤٠ ـ نفسه ص ٨٩ — ٩٠ .
٤١ ـ نفس ص ٩٢ — ٩٣ .
٤٢ ـ نفسه ص ٩٦ — ٩٧ .
٤٣ ـ نفسه ص ١٠٣ — ١٠٤ .
٤٤ ـ نفسه ص ١٢٧ .
٤٥ ـ نفسه ص ١٣٤ .
٤٦ ـ نفسه ص ١٢١ .
٤٧ ـ نفسه ص ١٢٧ .
٤٨ ـ نفسه ص ١٣٤ .
٤٩ ـ نفسه ص ١٣٣ — ١٣٤ .
٥٠ ـ نفسه ص ١٤٨
٥١ ـ نفسه ص ١٥٠
٥٢ ـ نفسه ص ١٥٢
٥٣ ـ نفسه ص ١٥٣ .
٥٤ ـ نفسه ص ١٥٥ .
٥٥ ـ نفسه ص ١٥٦ .
٥٦ ـ نفسه من ص ١٥٧ ـ ١٦٨ .
٥٧ ـ نفسه ص ١٦٥ .
٥٨ ـ في هذا الإطار تعظم كتب بلانشو M. Blanchot المهمة بخاصة منها :
« الفضاء الأدبي » «L' espace litteraire» Gallimard 1969
« الكتاب الذي سيأتي » «Le livre ã venir» Gallimard 1971
« المحادثة اللانهائية » «L'Entretien infini» Gallimard 1980
٥٩ ـ لا تخلو الدراسة من هذا النفس في مواطن قليلة ومحدودة ، منها الفقرة الواردة في نهاية الصفحة ١٥٢ .
٦٠ ـ دراسات في الشعرية ص ١٨٠ .

٦١ ـ نفسه ص ١٨١ .
٦٢ ـ نفسه ص ١٨٢
٦٣ ـ نفسه ص ١٨٣ — ١٩١ .
٦٤ ـ نفسه ص ١٨٢ — ١٨٣ — ١٨٤ .
٦٥ ـ نفسه ص ١٩٤ .
٦٦ ـ نفسه ١٩٨ .
٦٧ ـ نفسه ص ٢٠٢ .
٦٨ ـ نفسه ص ٢٠٦ .
٦٩ ـ نفسه ص ٢٠٩ — ٢١٠ .
٧٠ ـ نفسه ص ٢١٢ .
٧١ ـ نفسه ص ٢٢٦ .
٧٢ ـ نفسه ص ٢٢٧ .
٧٣ ـ نفسه ص ٢٢٨ .
٧٤ ـ نفسه ص ٢٢٩ .
٧٥ ـ نفسه ص ٢٣٤ .
٧٦ ـ نفسه ص ٢٣٥ .
٧٧ ـ نفسه ص ٢٣٦ .
٧٨ ـ نفسه ص ٢٣٧ .
٧٩ ـ نفسه ص ٢٣٩ .
٨٠ ـ ص ٢٤١ .
٨١ ـ ص ٢٤٦ .
٨٢ ـ ص ٢٤٧ .
٨٣ ـ ص ٢٥١ .
٨٤ ـ ص ٢٥٢ .
٨٥ ـ ص ٢٣٢ .
٨٦ ـ ص ٢٥٦ .
٨٧ ـ ص ٢٥٧ .
٨٨ ـ ص ٢٦٠ .
٨٩ ـ ص ٢٦٣ .
٩٠ ـ ص ٢٦٦ .
٩١ ـ ص ٢٦٧ .
٩٢ ـ ص ٢٦٨ .
٩٣ ـ ص ٢٧٥ .
٩٤ ـ ص ٢٧٦ .
٩٥ ـ ص ٢٨٤ .
٩٦ ـ ص ٢٨٢ .
٩٧ ـ ص ٣٢٢ .
٩٨ ـ ص ٣٢٤ .
٩٩ ـ نحيل على سبيل المثال على الفصل المهم المضمن في كتاب « الأنا في النظرية الفرويدية » ، وعنوانه « الرغبة والحياة والموت » ، ص ٢٥٩ — ٢٧٥ .
J. Lacan: « Le seminaire livre II: Le moi dans la theorie de Freud» Seuil, Paris 1978 .
١٠٠ ـ يمكن الاستعانة لاستجلاء هذا المنحى بدراسات جاك لاكان المنشورة في كتاب عنوانه « كتابات » ، خصوصاً بالفصل الموصول بمرحلة المرآة « «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je «in Ecrits», Ed, du Seuil, Paris 1966.
١٠١ ـ المرجع السابق : مواطن متفرقة .
١٠٢ ـ يعد كتاب فرويد المنشور سنة ١٩٢٥ بعنوان « الحلم والتأويل » «Reve et Interpretation» المصدر الرئيسي لما كتب عن الحلم . ومن أهم المفاهيم المستمدة منه والموظفة على نطاق واسع في دراسة الحلم حديثا مفهوما : « التكثيف » و « التحويل » «Condensation» et deplace-ment»

١٠٣ ــ نذكر على سبيل المثال أننا كنا انتهينا إلى نتائج تلتقي جوهريا وما جاء في الدراسة المعنية في بحث أعددناه في إطار شهادة الكفاءة للبحث وعنوانه « البطل التراجيدي في مسرح الحكيم — بإشراف الأستاذ المنجي الشملي ، ١٩٧٦ .

١٠٤ ــ يوجه « جان بروجوس » Jean Burgos بحثا عن إنشائية للتخييل « «Pour une poetique de l'imaginaire» EdG du Seuil 1982 نقدا مركزا للاتجاه الأنثروبولوجي في النقد كما يتجلى عند باشلار ودبرو G. Bachelard R. Durant مبينا بوجه خاص أن رصد الأنماط العليا والرموز المشتركة يتأسس على نظرة جامدة للصورة . ذلك أن الانطلاق من قوالب صورية جاهزة لا يمكن أن يفضي إلا إلى استنباط صورة جافة ميتة ، ومن ثم إلى إفقار النص وقتله . فالصورة تتحدد — من وجهته — وفق السياق الواردة فيه ، والصور الحافة المؤثرة فيها ، والمتأثرة بها ، والمؤدية أبدا إلى تحولات وتنويعات لا يقر لها قرار . وهكذا يزيل الشعر ما علق بالكلمة من صدأ الاستعمال ، ويعيد إليها صفاءها ونقاءها الأصليين ، فإذا بها تشع بدلالات لا حد لعددها ، دلالات متناقضة ومتكاملة ، لا يمكن رصفها أو ضبط حدودها . والدارس مدعو — من ثم — إلى التفكيك ورد الكل إلى الجزء ، والواحد إلى المتعدد ، تمهيدا لإدراك الدلالات القائمة بالقوة ، وتفجير الطاقات والاحتمالات الكامنة في الشعر .

١٠٥ ــ دراسات في الشعرية ص ٣٣١ .

١٠٦ ــ نفسه ص ٣٣٤ .

١٠٧ ــ من المعروف أن أول من قدم تعريفا علميا لمصطلح « الدلالة الحافة » هو يمسليف ، وقد اقتفى أثره ووظف هذا المفهوم في الأدب عدد من النقاد ، منهم بارت وجيرار جينت ولعل الدراسة الأكثر استيفاء للموضوع وإحاطة به هي دراسة أوركيوني الموسومة بـ« الدلالة الحافة » .
C. Kerbrat Orecchioni » la connotation». P. U. L. 1977

١٠٨ ــ دراسات في الشعرية ص ٣٤٤ .

١٠٩ ــ « النخلة » في موسم الهجرة إلى الشمال ترد في سياقات لغوية مستقيمة ، وتدل في قراءة أولى « تصريحية » على الشجرة المعروفة بهذه التسمية ، لكنها تكتسب في قراءة ثانية دلالات حافة متعددة ، ذات مدى حضاري واجتماعي ونفاسني وجنسي وميثولوجي . .

١١٠ ــ دراسات في الشعرية ص ٣٧٤

١١١ ــ نذكر على سبيل المثال أن سيرل SEARLE أفرد في كتابه « المعنى والتعبير »
«Sens et expression» Ed Minuit 1982
عشرات الصفحات لمجرد تحليل ملفوظ بسيط من نوع « القط على البساط » لما تثيره العلاقة بين التعبير والمرجع الواقعي من مشكلات يصعب الإحاطة بها .

١١٢ ــ خلافا للرمز يحدد بيرس Purce الأيقونة Icone بكونها مطابقة للمرجع المعنى والأمارة Indice بانتظامها في علاقة تجاور مع المرجع . أما العلامة فهي ترتبط عنده بالمرجع بعلاقة اعتباطية . ونكتفي للإلمام بهذه المفاهيم بالإحالة على ثلاثة مراجع :

— U. Eco «Semiotique et phiolosophie du language» . PUF 1988
— T. «Le language et ses doables» in Theorie du Symbole— Seuil, Paris 1977. P. 261 - 284.
— Revue »Litterature» : «Pratiques du Symbole» Decembre 1980.

١١٣ ــ دراسات في الشعرية ص ٣٤١

١١٤ ــ في كتابه « القول وعدم القول » .
O. Ducrot : «Dire et ne pas dire» Collo Herman, Paris 1979.
بخاصة من ص ٥ إلى ١٩٠ .
كما وظف هذا المفهوم على نطاق واسع في كتاب أشرفت عليه أوركيوني وعنوانه « الخطط البيانية »
«Strategies aiscursives» PUL. 1977
ويعد هذا المفهوم ترجيعا لدراسات كل من أوستين Austin وسيرل Searle وستراوسن Strawson في أمريكا .

١١٥ ــ نذكر على سبيل المثال كتاب « الخطاب السياسي »
«Le discours politique» P.U.L. 1985

١١٦ ــ نحيل على كتاب « السخرية »
«L'ironie» P. U. L. 1976 .

١١٧ ــ دراسات في الشعرية ص ٣٣٢ .

١١٨ ــ صدر في فرنسا سنة ١٩٨٥ .

١١٩ ــ الألفاظ التي تحيل على مظاهر بائسة أو بشعة في الوجود ، والتي اكتسبت نفسا شعريا مع ما يعرف بالرومنطيقية المتدهورة التي خصها ماريو براز M. PARZ بدارسة مسهبة ممتازة عنوانها « الجسد والموت والشيطان » .
«La chair, la mort et le diable : le romantisme noir», Denoel, Paris 1977.
لا نكاد نحصي عدا . ومن العناوين الحاملة لهذا الضرب من الألفاظ « أزهار الشر » لبودلير ، و « أفاعي الفردوس » لإلياس أبي شبكة . ومن الطريف أن بعض النقاد القدماء العرب فطنوا بطريقتهم الخاصة إلى أن الألفاظ لا تستعمل كيفما اتفق في جميع الأغراض وأن منها ما يلائم سياقا ولا يلائم آخر . وهذا ينهض دليلا على أن للألفاظ (لا للأشياء) حياة تتسع حينا وتضيق حينا آخر ، وأنها تنجذب إلى حقول خاصة في ظل بعض الظروف .
ومن الشواهد الكثيرة الدالة على ذلك نسوق الفقرة الآتية ، الواردة في « منهاج البلغاء » للقرطاجني (ص ٣٦٤) : « وإنما وجب أن يستعمل في كل طريق الألفاظ المتعملة فيه عرفا ؛ لأن ما كثر استعماله في غرض مناقض لذلك الغرض ، ولأنه غير لائق به لكونه مألوفا في ضده وغير مألوف فيه ، وذلك مثل استعمال السالفة والجيد في النسيب ، واستعمال العاهر والكاهل في الفجر والمديح ونحوهما ، واستعمال الأخدع والقذال في الذم » .

١٢٠ ــ دراسات في الشعرية ص ٣٤٩

١٢١ ــ نفسه ص ٣٤٩

١٢٢ ــ نفسه ص ٣٥١

١٢٣ ــ نفسه ص ٣٥٣

١٢٤ ــ نفسه ص ٣٥٢

١٢٥ ــ نفسه ص ٣٣١

١٢٦ ــ نفسه ص ٣٣٤

١٢٧ ــ نفسه ص ٣٣٣

١٢٨ ــ نفسه ص ٣٤٢ التشديد من قبلنا .

١٢٩ ــ نخص بالذكر منها دراسة متميزة قام بها سيد البحراوي وعنوانها « في البحث عن لؤلؤة المستحيل » . دار الفكر الجديد ، ط ١ — ١٩٨٨ .



تحقيـق

الرواية الصحيحة المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم

فضل بن عمار العمارى

١ ـ طرح النظرية :

يسلك هذا البحث فى منهجه مسلكا يحاول ـ إلى حد بعيد ـ أن يطرح جانب الانطباع والذوق الشخصى فى تقويم العمل الأدبى . ومن ثم فإن عليه أن يقدم على عمل أكثر جدية وعملية .

ولما كانت الروايات قد تعددت فى معلقة الشاعر الجاهلى عمرو بن كلثوم (قد تعددت روايات عدد من أبياتها) ، فقد وجد هذا المنهج أنه قادر على استقراء منهجى ليرجح بين الروايات المتعددة ، مستخدما الطريقة الإحصائية ؛ الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى ما هو قريب من الرواية المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم . من أجل ذلك فقد مضى البحث يحصى الحركات التى وردت فى القصيدة ، سواء الطويلة منها أو القصيرة ، كما أحصى التنوين والتضعيف والإيقاع بعامة ، ولم يغفل أن يحصى الحروف المسيطرة ، وتلكم قليلة الاستعمال ، كما أحصى أدوات النداء والشرط والجزم والتوكيد . . . إلخ .

كل ذلك يعمد إليه البحث فى استقراء علمى مدروس .

١ ـ ١
منهج البحث

كثيرا ما كانت الأبحاث النقدية فى هذا المجال تعتمد على الذوق والانطباعية . ولذا تخضع بعض من الأحكام التى يطرحها الناقد للرأى الشخصى للمتلقى نفسه ، وتصبح عملية الإقناع عسيرة الجانب ، على نحو يتولد عنه جدال حول نقطة ما قد لا تؤدى إلى نتيجة مثمرة . وقد اتجهت الأبحاث المعاصرة إلى استخدام الحاسب الآلى لإثبات حقيقة ما مفترضة أو واقعة . والحق نقول إنه قد صعب على الباحث بل كان محالا لديه أن يبرمج معلقة عمرو هذه ، وأن يرصد حركاتها المختلفة فى جهاز الحاسب الآلى ؛ ومن ثم فقد لجأ إلى العد اليدوى . ولاشك أن العمليتين مضنيتان وشاقتان ، واحتمال اختلاف النسب حتى فى الحاسب الآلى واردة ؛ لأن القصيدة العربية متعددة الروايات جميعها سيتطلب وقتا أطول . ولكن العمل العلمى لا يرضى إلا بما هو علمى ملموس ، مهما كانت العوائق والصعاب . ونتيجة لعدم استخدام الحاسب الآلى فى هذا المقام ، فإن العد اليدوى يصبح مرغوبا فيه وبديلا مؤقتا ، برغم أن نسبة حجم اختلاف النسبة والتعرض للسهو قد تكون أكبر مما هى عليه فى الحاسب الآلى . والبحث إذ يطرح نتائج العد اليدوى ، يأمل أن تفتح هذه الدراسة بابا للمشتغلين بالدراسات النقدية وبالتحقيق ، فيؤخذ الحاسب الآلى فى الحسبان ، وتستثمر طرق المعالجة فى ميادين علم اللغة والإحصاء ، من أجل الخروج بنصوص تتجنب كثيرا من الخلط والتشويه اللذين تعرضت لهما القصيدة العربية فى مسارها الطويل ، بل قد تخرج هذه المعالجة إلى ميادين أرحب ، تقارن بين الروايات ، وتوازن بين المعطيات ، فتطرح حلولا أكثر موضوعية ، وأقرب إلى روح النص الذى عبر فيه مبدعه عن نفسه ، لا فى الشعر فحسب ، بل فى النثر أيضا . ولابد أن نؤكد هاهنا أن الدراسة فى مظهرها الآنى لا تعدو كونها بحثا أوليا . وكم سيكون الأمر ممتعا لو قامت دراسات مشابهة أخرى تقارن بين النصوص الجاهلية ، وتستقرىء النتائج استقراء كاملا .

وستثير جوانب مهمة فى شعر ما قبل الإسلام ، لعل أبرزها ــ من الناحية الأسلوبية ــ اختلاف أنواع الرواية ؛ فمن ناحية لَمْ يدهشنا . تعدد الروايات واتساعها داخل كل بيت» ؛ ومن ناحية أخرى لَمْ يكون « من المحال معرفة منشئها » ، مهما كان الزعم بأنه «ما من شيء يجيز لنا تأكيد أن هذه الفروق الجزئية ليست قديمة ، ولا تصمد إلى ظهور الأثر نفسه»[1] . وكذلك مهما كان الزعم الآخر : « بأننا لم نعد نتطلع إلى أن هذا البيت أو ذاك يعود إلى شاعر ما قاله فى لحظة ما »[2] .

إن مجابهة هذه المزاعم لن تكون إلا عن طريق دراسة القصيدة دراسة متأنية عميقة ، تتطلع إلى الوصول إلى حقيقة ما ، لا عن طريق الفرضيات والتمحلات التى تنطلق من مواقف متبناه مسبقا ، ولكن عن طريق التحليل والدراسة وإخضاع النقاش لعملية نقدية صرف . ولعل هذا الموقف سيجيب عن الخلاصة التى توصل إليها بعض الباحثين من أن « تعددية أنواع الرواية واختلافها ، وحسبها تشبه العبارات والعناصر الصياغية فى الغالبية العظمى من قصائد الشعر الجاهلى ، ستؤدى إلى زعزعة ثقتنا فى إيجاد مؤلف لرواية أصلية »[3] .

وإذا ما تحقق صدق بعض النتائج التى سيثيرها البحث ، فإن رأى أصحاب الرواية الشفوية كما نتبينه أعلاه ، سوف يحتاج إلى نظر ، وسيثبت لدينا أنها كانت أكثر ذاتية ، وأنها جانبت الموضوعية ، على الرغم من تظاهرها بعكس ذلك .

ومن ثم فإن هذه الدراسة إذ تمثل ذلك الاتجاه فى إقامة النص الجاهلى ونقده ، لتؤكد أيضا أن القيمة الصوتية فى هذا الشعر تأتى فوق كل غاية فنية ؛ وذلك أن الجاهلى يوحى بالمعنى ويفرضه على أذن السامع عن طريق النغمة الصوتية المناسبة . وليس أدل على ذلك من أن القراءة الصامتة للشعر الجاهلى تسلبه أكبر مزاياه الفنية . ومما يتصل بالقيمة الصوتية الجناس ، والتضاد ، والتوازن فى بناء البيت . ومن ثم فإن الباحث عندما يقيم نقده وتحليله للشعر الجاهلى على الدراسة الصوتية يكون بذلك قد وضع يده على المنهج المناسب الذى يتفق وطبيعة هذ الشعر .

وقد قام البحث بإحصاءات مختلفة رغبة فى تحقيق غرضه ، نوجزها فى البيانات الآتية :

(١) إحصاء الحركات التى وردت فى القصيدة :

الحركات :	عدد مرات ورودها فى القصيدة :
أ ــ القصيرة :	
الفتحة : مسيطرة غالبة	٧٩٨
الكسرة : مرتفعة	٣١٥
الضمة : مرتفعة	٢٤٠
ب ــ الطويلة :	
الكسرة الطويلة فى مثل « نقيم » .	١٢٠
الضمة الطويلة : منخفضة	٦٤
الياء الساكنة فى مثل « بين » ، منخفضة	٤٠
الواو الساكنة فى مثل « قوم »	١٦
الفتحة الطويلة فى مثل « راجعت »	٥

التنوين فى آخر الكلمة :

الفتحة	٤٦
الكسرة	٤١
الضمة	١١

التضعيف :

الفتحة	٧٦
الكسرة	٢١
الضمة	١١

إحصاء الحروف التى وردت فى القصيدة

مسيطرة غالبة :

الياء	١٧٧
النون	١٧٧
الراء	١٥٧
الباء	١٠٢
الواو	٩٦
الدال	٩٠
الشين	٧٥

عالية :

الحاء	٦٢
التاء	٥٩
الدال	٥٧
السين	٥١
الميم	٣٧
القاف	٣٢
الكاف	٣١

منخفضة جدا :

الزاى ، الثاء ، الخاء ، الذال ، الغين ، الضاد ، الطاء ، الظاء ، الهاء .

التكرار : سنعطى هنا مثالا على التكرار عند الشاعر بحيث يتبين لنا ميله نحو بعض الأدوات دون غيرها .

النداء : (يا ـ ٣ ، الهمزة ـ ١ ، منادى دون أداة ـ ١)	٥
ألا الاستفتاحية :	٣
أدوات التشبيه : (كأن ـ ٥ ، الكاف ٣ ، مثل ٣)	١١
أدوات الشرط : (إذا ـ ١٩ ، إذا ما ـ ٧ ، متى ـ ١ ، إنْ ـ ١)	٢٨
أدوات الجزم : (لم ـ ٢ ، لمّا ٢ ، لا الناهية ـ ٢)	٦
التوكيد : (كل ـ ١ ، نون التوكيد ـ ٢)	٣
أدوات النصب : (أنْ ـ ٦ ، حتى ـ ١)	٧

الاستفهام : (أى ٢ ، هل ـ ٢ ، متى ـ ٢ ، الهمزة ـ ١ ، كيف ـ ١ ، ماذا ـ ١ = ٩)

أما مقارنة الأسماء بالأفعال فقد تبين أن ٧٠ ٪ من ألفاظ القصيدة تنحاز إلى جانب الأسماء .

الإيقاع : ـ

مقطع ذو حركة قصيرة (الفتحة)	٣٧٥
مقطع قصير (الكسرة) :	١٥٩
مقطع قصير (الضمة) :	١٢١
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف المد) :	٦٩٢
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف واو المد) :	١٣٧
المقطع ذو الحركة الطويلة (ياء المد) :	١٣٤

والأبيات التالية تبين الطريقة المتبعة فى التحليل ، التى يمكن أن يقيس القارىء عليها :

وأعرضتِ اليمامةُ واشمخرّتْ
كأسيافٍ بأيدى مُصْلِتينا
أبا هندٍ فلا تعجلْ علينا
وأنظرنا نخبّرْكَ اليقينا
بأنّا نوردُ الراياتِ بيضاً
ونُصدرهنّ حُمْراً قد روينا
وأيامٍ لنا ولهم طوالٍ
عصينا الملكَ فيها أن ندينا

فالحركات القصيرة :الفتحة ٣٣ ، الكسرة ١٢ ، الضمة ٦ .

والحركات الطويلة : الألف ١٧ ، الياء ٧ .

والتنوين فى آخر الكلمة : الفتحة ٢ ، الكسرة ٤ ، الضمة ـ .
والتضعيف : الفتح ٥ ، الكسر ١ ، الضم ـ .
والحروف : أ ـ ٨ ، ب ٥ ، ت ٧ ، ث ـ ، ج ـ ١ ، ح ـ ١ ، خ ١ ، د ٥ ، ذ ـ ، س ١ ، ش ١ ، ص ٣ ، ض ١ ، ط ـ ، ظ ـ ، ع ٤ ، غ ـ ف ٢ ، ق ٢ ، ك ٣ ، ل ١٢ ، م ٩ ، ن ١٦ ، هـ ٥ ، و ٨ ، ى ٨ .

والأدوات : النداء : الهمزة ١ ، التشبيه : الكاف ١ ، الجزم ، لا الناهية ١ والأفعال : الماضى : ٤ المضارع : ٥ الأمر ١ = ١٠ .

والأسماء : ٨ ، ويضاف إليها كل ما لايدل على فعل المشتقات ، مثل الحال المفردة ،والصفات المفردة ،وهى هنا = ٤ المجموع = ١٢.

والضمائر: نا : ٧ ، ك ١ ، هن ١ ، هم ١ ، ها ١ .

والإيقاع :
مقطع قصير: الفتحة ٢١ ، الكسرة ٥ ، الضمة ٢ .

مقطع طويل: الألف ١٨ ، الياء ٥ ، الواو ١ .
المقطع المغلق فى مثل (تِ الـ) فى « واعرضتِ اليمامة ») و (أسْـ) فى « أسياف » .

٢ ـ مدخل عام :

(أ) عمرو ومعلقته : معلقة عمرو بن كلثوم احدى المعلقات السبع أو العشر ؛ وهى ذات شهرة واسعة فى قبيلة الشاعر نفسها ، حتى حفظها كل واحد منهم عن ظهر قلب ؛ الأمر الذى عرضهم لسخرية الآخرين حين قال بعضهم :

ألهى بنى جشمٍ عن كلِّ مكرُمةٍ
قصيدةٌ قالها عمرو بنُ كلثومِ(٤)

وقد احتفظ النقد القديم بتقدير لعمرو وللمعلقة ؛ نرى هذا التقدير فى الشهادات التى تنالها القصيدة ، أو فى المكانة الشعرية التى أنزلها صاحبها . فهذا الفرزدق قد أغلق باب الشعر بعمرو بن كلثوم حين قال : « إن الشعر كان جملا بازلا عظيما فأخذ امرؤ القيس رأسه وعمرو بن كلثوم سنامه» (٥) . وبالغ الكميت الشاعر فعَدَّهُ أفضل شاعر على الإطلاق حين قال : «عمرو بن كلثوم أشعر الناس»(٦) . أما عيسى بن عمر فقد عدَّ المعلقة أجود السبع فقال : « إن واحدته لأجود من سبعتهم » ، بل اندفع قائلا : « لو وضعت أشعار العرب فى كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم فى كفة لمالت بأكثرها» (٧) . وقد ضمه أبو عبيدة إلى جانب الحارث بن حلزة وسويد بن أبى كاهل(٨) ، كما أفرط فى تقديره فقال عنه : « أشعر العرب واحدة طويلة جمعت جودة مع طول»(٩) . وقد وضعه ابن سلام فى الطبقة السادسة من طبقاته(١٠) . أما المرزبانى فقال عن المعلقة : «إحدى مفاخر العرب» .(١١)

إن اختلاف الروايات ، ابتداء من ابن النحاس فالقرشي فابن الأنباري فالزوزني فالتبريزي ، جعل تحديد رواية بعينها للمعلقة أمرا صعبا ، وتجنبا لقول قائل : إن رواية ما مستمدة من هذه أو تلك[١٢] ، فإن هذه الدراسة ستنظر إلى الروايات جميعا بمنظار واحد ، حتى تؤدي النتائج – بعد ذلك – إلى صورة تقريبية لأصل معين للمطولة .

ويبدو أن دراسة السيدة بيتسون « الاطراد البنيوي في الشعر»[١٣] ، التي لم تدرس عمرو بن كلثوم ، تقدم إضاءات قوية في طريقة تحليل الشعر ، بما يعين في حل معضلة الشعر القديم ، ولا سيما المعلقات . وبالمثل فإن دراسة أبو ديب عن امرىء القيس ولبيد[١٤] تدعم الاتجاه نحو محاولة إيجاد وحدة عضوية للمعلقتين . وإلى جانب ذلك فإن تحليلات زويتلر لمعلقة امرىء القيس ، واعتماده على البرمجة في جهاز الحاسب الآلي ، تكشف عن طريقة جيدة في معالجة القوالب الصياغية[١٥] .

وهذه الدراسة تقوم على التحليل الصياغي البنيوي ؛ وهي مستفيدة شيئا من علم الصوتيات ومنهجه في تعرف لغة الشاعر وطريقة تركيبه للشعر ؛ فهي دراسة نصية توثيقية .

ب – مناسبة القصيدة :

جاء في الشعر والشعراء لابن قتيبة « أن عمرو بن هند قال ذات يوم لندمائه : هل تعلمون أن أحدا من العرب تأنف أمه من خدمة أمي ؟ فقالوا : نعم ، عمرو بن كلثوم ، قال : ولم ذلك ؟ قالوا : لأن أباها مهلهل بن ربيعة ، وعمها كليب وائل أعز العرب ، وبعلها كلثوم بن مالك بن عتاب أفرس العرب . وابنها عمرو بن كلثوم سيد من هو منه . فأرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كلثوم يستزيره ويسأله أن يُزير أمَّهُ أمَّهُ ، فأقبل عمرو بن كلثوم من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة من تغلب ، وأقبلت ليلى بنت مهلهل في ظعن من بني تغلب ، وأمر عمرو بن هند برواقه فضرب فيما بين الحيرة والفرات ، وأرسل إلى وجوه مملكته فحضروا ، وأتاه عمرو بن كلثوم في وجوه بني تغلب ، فدخل عمرو بن كلثوم على عمرو بن هند في رواقه ، ودخلت ليلى بنت مهلهل أم عمرو بن كلثوم على هند في قبة في جانب الرواق . . . . .

وقد كان أمر عمرو بن هند أمه أن تُنحّي الخدم إذا دعا بالطُّرَف ، وتستخدم ليلى ، فدعا عمرو بن هند بمائدة فنصبها ، فأكلوا ، ثم دعا بالطرف فقالت هند : يا ليلى ناوليني ذلك الطبق ! فقالت ليلى : لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها ، فأعادت عليها وألحت ، فصاحت ليلى : واذلاه ! ياتغلب ! فسمعها عمرو بن كلثوم فثار الدم في وجهه ، ونظر إلى عمرو بن هند ، فعرف الشر في وجهه ، فقام إلى سيف لعمرو بن هند معلق بالرواق وليس هناك سيف غيره ، فضرب به رأس عمرو بن هند حتى قتله ، ونادى في بني تغلب ، فانتهبوا جميع ما في الرواق ، وساقوا نجائبه ، وساروا نحو الجزيرة »[١٦] .

ويبدو هذا التعليل غير مقنع ؛ لأن ملكاً جباراً مثل عمرو بن هند يقتل في الخلاء ، وينتهب خيامه رجالُ قبيلة مشهورون بالفتك والعدوان ، وهو يضمر لهم شراً ثم لا يأخذ احتياطه لرد أي هجوم مرتقب ، ولا يدفع عن نفسه الأذى . لقد كان من المتوقع أن يعد للأمر عدته ، وأن يستعد لما يخبئه المستقبل ؛ وهو واقع لا يتناقض مع شخصية عمرو بن هند . وربما دفع إلى مثل ذلك قول عمرو بن كلثوم كما روى ابن قتيبة نفسه :

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ ... تُطِيعُ بِنَا الْوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا

تَهَدَّدْنَا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْدًا ... مَتَى كُنَّا لِأُمِّكَ مَقْتَوِينَا

فقوله : لأمك يعني أمه ليلى . وإذا نظرنا إلى الواقعة من ناحية أخرى فإن (لأمك) هذه تعني مجازاً الخضوع والذلة بشكل عام ، غير مرتبطة بامرأة معينة ، ولذلك نستبعد أن تكون رواية الحادثة صحيحة .

ولعل مما يرجح عدم قبول رأي ابن قتيبة أن المرزباني يجعل سبب الحادثة مشادة كلامية بين عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند ، ثم تدخل الحارث بن حلزة ، وميل عمرو بن هند للأخير[١٧] ، ولم يذكر شيئاً مما رواه ابن قتيبة .

أما وجهة النظر التي قال بها صاحب « المناقب المزيدية » ، وذلك أن ابن كلثوم لا يمكن أن يقول الجزء التهديدي في حضرة ابن هند[١٨] ، فيبدو غير صحيح ؛ فالمعلقة – باستثناء مطلع الخمر والنسيب – تحمل تهديداً ووعيداً جد جادين :

تَهَدَّدْنَا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْدًا ... مَتَى كُنَّا لِأُمِّكَ مَقْتَوِينَا

وهذا يعني أنه لم يقل هذا المقطع بعد قتله عمراً بل قاله وعمرو حي . وليس في المعلقة كلها إشارة إلى أنه قتله حقاً . وإذا لاحظنا كاف الخطاب والنداء فإن المقصود بها عمرو ، في مثل قوله :

فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ ... عَلَى الْأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا

وتاء المخاطب في مثل قوله :

وَهَلْ حُدِّثْتَ فِي جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ ... بِنَقْصٍ فِي خُطُوبِ الْأَوَّلِينَا

أو في هذا الجمع بين الفاعل المخاطب « أنت » والمفعول به « كاف الخطاب » ، بالإضافة إلى النداء في مطلع البيت :

أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا ... وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ الْيَقِينَا

بدا لنا أن عمرو بن كلثوم كان يواجه عمرو بن هند وجهاً لوجه ، ويوجه إليه التقريع واللوم ، دون مبالاة أو خوف . لقد وقف وسط الملأ يعلن غضبه ـ لأن عمرو بن هند اتخذ الموقف المائل في قوله :

بأي مشيئة عمرو بن هند
تطيع بنا الوشاة وتزدرينا

لقد وقف عمرو بن هند موقفاً مناصرا لخصومهم الألداء ، بكر ، على نحو أثار حفيظة عمرو بن كلثوم فواجههم بقوله :

ألا تعلموا منا ومنكم
كتائب يطعن ويرتمينا

وليس غريباً أن يقف زعيم قبيلة تغلب هذا الموقف الجسور (وقبيلة تغلب هي التي قيل عنها : « لو ابطأ الإسلام لأكلت تغلب الناس »(١٩)) ؛ فهو يمثل قبيلته التي يعتز باستقلالها وحريتها ، كما في قوله :

متى نعقد قرينتنا بحبل
تجذ الحبل أو تقص القرينا

وهكذا كان موقفهم الحق من عمرو بن هند ؛ فقد سفك دمه على يد تغلب .

ونخلص من كل ذلك إلى أن القصيدة قيلت بحضرة عمرو بن هند ، ونرجح أن الشاعر قد ارتجلها ارتجالاً كما يتفق على ذلك أغلب الرواة ، وكما يوحى بذلك المناخ النفسي في القصيدة كلها . أما كيف قتل عمرو بن كلثوم عمرو بن هند ، فيبدو أن عمرو بن كلثوم هو الذي خطط للانتقام من عمرو بن هند ، وليس الأمر كما قيل من أن عمرو بن هند هو الذي طلب من أمه أن تذل ليلى أم عمرو بن كلثوم . لقد أضمر عمرو بن كلثوم شراً لعمرو بن هند(٢٠) ، ولابد أن عمرو ابن هند كان في إحدى رحلاته خارج قصره وملكه في الحيرة ، ولم يتخذ للأمر عدته ، فهجمت عليه تغلب وقتلته ، وانتهبت رواقه . ولو كان عمرو بن هند يريد الغدر بعمرو بن كلثوم لاتخذ للأمر حيطته ، وجاء بجنوده وأعوانه ، وأحكم تدبيره بحيث ينتقم منه دون أن يعرض نفسه للأذى . ولهذا فنحن نتساءل ، كما تساءل صاحب المناقب المزيدية في سخرية واضحة فقال :

« أفلم يكن لهذا الملك من مواليه وحشمه وجلسائه وجنده وخدمه المحيطين به ، المحدقين بسرادقه ، من يدفع عنه رجلاً واحداً ، ويكف يده ، أو يعاجله حين قتله فيقتله به ، أو يمنع الفرسان الذين معه من النهب والسبي بعد القتل »(٢١) .

ومن ناحية أخرى فإن قول صاحب المناقب المزيدية :

« قال بعض الرواة : إن هذه الأبيات وأمثالها مما فيه غميزة وطعن على عمرو بن هند ألحقها عمرو بن كلثوم في القصيدة بعد قتله إياه ، وأنه كان أنشده القصيدة في حال حياته وملكه ، وهي مقصورة على الافتخار لا غير ، حتى انتهى إلى قوله :

فكنا الأيمنين إذا التقينا
وكان الأيسرين بنو أبينا
فصالوا صولة فيمن يليهم
وصلنا صولة فيمن يلينا
فآبوا بالنهاب وبالسبايا
وأبنا بالملوك مصفدينا

فقال له : مازلت منصفاً في شعرك حتى استأثرت على بني أبيك باليمين دون الشمال ، وبإسار الملوك دون السبايا والنهاب ، ولعل الصحيح ما قالوا في هذا الوجه »(٢٢) . وفي تقديري أن هذا القول غير صحيح ؛ لأن أبيات الغمز والطعن ظاهر أنها موجهة إلى عمرو ابن هند في حال حياته وملكه كما مر ، كما أنه من الواضح جداً أن الرجل الذي تجرأ على توجيه التوبيخ واللوم إلى عمرو في حضرته ، هو الرجل الذي كان قادراً على أن يقف ويفخر أمام الملك في الجزء الفخري من القصيدة قائلاً :

إذا ما الملك سام الناس خسفا
أبينا أن نقر الخسف فينا
لنا الدنيا ومن أضحى عليها
ونبطش حين نبطش قادرينا

فالجزء الفخري ليس أقل حدة من جزء الغمز والطعن ؛ إنه هو عين التهديد والوعيد بشن حرب شاملة على الملك وأنصاره البكريين :

ملأنا البر حتى ضاق عنا
ونحن البحر نملؤه سفينا

ويتحدد لنا بذلك أن المعلقة كتلة واحدة ونفس واحد ، وذات موقف واحد لا تردد فيه ولا مهادنة . إنه إعلان كلمة يراها صاحبها حقاً ، ويدافع عنها من موقف القوة والإصرار .

(جـ) ملاحظات حول ترتيب أبيات القصيدة :

إنه لشيء طبيعي أن يختلف عدد أبيات القصيدة من رواية إلى أخرى ، نظرا لأن شعر ما قبل الإسلام قد انتقل إلينا بواسطة الذاكرة . ولكن التشابه القريب في الروايات يدل على أن أصلاً ما كان موجودا . وقد حدث أن تقدمت أو تأخرت أو حذفت بعض الأبيات . كذلك فإن الشاعر قد قال القصيدة في عملية نظم عفوية ، إلا أن الجمهور المستمع أو جمهور الرواة هم الذين أحدثوا فيها ذلك التغيير . ويبدو من قراءة مختلف روايات القصيدة أن

رواية ابن النحاس هى الأفضل ، كما يتضح أيضا من الإشارات التى يدلى بها أنه اعتمد على الحسن بن كيسان (ت ٢٢٨ هـ) .
ولعل التبريزى (ت سنة ٥٠٢ هـ) اعتمد على ابن النحاس أو ابن كيسان ، لأن هناك تشابها بين تعليقاته وتعليقات الأول . أما رواية الجمهرة لأبى زيد القرشى فتصيف بعض الأبيات التى لا توجد فى الروايتين السابقتين ، ولكنها على العموم تظل فى الإطار العام للمعلقة . وعلى الرغم من أن رواية الزوزنى (ت ٤٨٦ هـ) تتفق مع الروايتين الأوليين والرواية الثالثة فى بعض الوجوه ، إلا أنها تعد من أردأ الروايات ، لما فيها من التخليط . ولعله اقتفى فى ذلك أثر القرشى . ومهما يكن الأمر فربما كانت القصيدة أطول مما هى عليه ، حيث نجد طبعة جونسون تضيف أبياتاً لا توجد فى جميع الروايات المتداولة لدينا . ولكن ذلك لا يسمح لنا بالاعتقاد بأن المعلقة كانت أكثر من ألف بيت[٢٣] ؛ لأن طبيعة المعلقات والنظم لا تسمحان بذلك . والأرجح أنها فى حدود عدد أبيات المعلقة ، أى مائة ونيفا على أقصى احتمال . وهذا ما يؤكده قول أبى عمرو بن العلاء : « غير أن الناس افتعلوا عليه أشعاراً نسبوها إليه . وإنى لأظن لولا ما افتخر به فى قصيدته ، وما ذكر من حروبهم ما قالها »[٢٤] . وهذا يعنى أن المعلقة تظل فى حدود الفخر والحماسة ، وما يتعلق بذلك من ذكر للأمجاد والانتصارات . ومن المتوقع ألا يخرج كل ذلك عن الحدود التى دار فيها شعراء الجاهلية جميعا .

وتريد الدراسة هنا أن تطرح فرضية مغايرة لكل الفرضيات التى قيلت من قبل عن الأدب الشفوى وتعدد رواياته . تلكم هى أن القصيدة الشفوية ذات الطابع الارتجالى ، كقصيدة عمرو هذه ، إنما تقال مرة واحدة ، أى أن ناظمها لم يعالجها مرات ومرات ، لم يحرف فيها بعد قولها للمرة الأولى . وإذا أضاف إليها شاعرها شيئا تظل تلك الإضافة فى حدود المسار الأول ، على أن يكون الزمن الفاصل بين أجزائها يسيرا جدا . إننى أرى أن أى جزء من القصيدة يظل غالبا ثابتا فى ذهن ناظمه ، ينسج على منواله ، ويخضع لإيقاعاته وسلطانه ، كما أن لدينا واقعا قويا يدفع إلى القول بالعدد المحدود من الأبيات كما فى قصيدة عمرو هذه ، وبأنها كانت ذات رواية واحدة لا تتغير . فانطلاقا من هذه الفرضية ، ومن النتائج التى سيحاول هذا البحث التحقق منها ، نقول : إن عمرا لم يكن باستطاعته أن ينشد القصيدة كاملة فى سوق عكاظ إلا[٢٥] وقد أصبحت مطبوعة فى ذهنه ، يرددها ويعيدها محافظا عليها ، لأنها لغته وروحه ؛ فلم يكن لدى الشاعر الشفوى القدرة على توليد المترادفات والتلاعب بالألفاظ ؛ إنه إنما يتحدث بلغة وأفكار واحدة ، تعبر عن شخصيته الفردية ، ثم شخصية الجماعة اللغوية التى يحيا بين ظهرانيها .

(٣) التحليل :

لا نجد فى دراسات الشعر الجاهلى دراسة قد حاولت من قبل أن تحقق أصل قصيدة جاهلية معتمدة على نمط لغوى صرف ، مستنبط من واقع القصيدة نفسها . ومن ثم فإن هذه الدراسة حين تحاول هذا الأمر ، فهى إنما تطرح منهجا يوظف ــ لأول مرة ــ الفكرة اللغوية فى ميدان البحث العلمى المختص بالدراسات العربية القديمة . وإذا كانت دراسة أبو ديب عن معلقتى لبيد وامرىء القيس تتخذ المنهج البنيوى فإنها دراسة ظلت فى حدود المشاهدة والتقريب ، وكانت تتسحل فى أغلب الأحيان . أما هنا فستعتمد الدراسة على وقائع ثابتة وملموسة ، تقرب استنتاجاتنا من المنطق العلمى الجدلى ، وتبتعد عن ابتسار النتائج واللاجدوى .

كذلك فإن هذه الدراسة تختلف عن دراسة النويهى[٢٦] ؛ فدراسة النويهى شخصية عليها طابع الذاتية ، على الرغم من استفادة هذا البحث من معطيات آراء النويهى . ومن هنا كان الاعتماد على ما تقوله المعلقة نفسها من داخلها ، وليست افتراضات عاطفية سريعة مجلوبة من خارج النص .

وسيكون اعتمادنا كبيرا على دراسة نولدكه فى كتابه « خمس معلقات » ، حيث جمع عددا كبيرا من الألفاظ المختلفة لرواية أبيات القصيدة ، وذلك إلى جانب الاعتماد على مصادر أخرى متى احتجنا إلى ذلك . وتجنبا للتكرار ، فسوف نتخذ بعض الرموز للدلالة على المراجع التى ترد فى صلب البحث ، وهى :

● روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها فى التحليل
(ت) كتاب شرح القصائد العشر ، للتبريزى .
(ن) Th. Nöldeke, Fünf Moallaqat.

(ز) الزوزنى ، شرح القصائد السبع .
(س) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات .
(ب) ابن الأنبارى ، شرح القصائد السبع .
(ج) القرشى ، جمهرة أشعار العرب .
(ق) ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة .
(ل) ابن منظور ــ اللسان .

ونأمل أخيرا أن نصل إلى الرواية التى يمكن أن تعد هى الأصل للمعلقة ، وبذلك نسهم فى دفع حركة النقد القديم ، وفى تقريب فهمنا لقضايا تظل شائكة فيه .

ويجب أن ننبه قبل الشروع فى التحليل إلى أن طرحنا لفكرة أصل الرواية ليس غريبا عن مجال الدراسات العربية ؛ فكثيرا ما نرى القدماء يرددون فى مؤلفاتهم تعبيرات مثل :

صواب إنشاده (ل : « برقع » ، « خرص » ، « زبرق »)
الرواية الصحيحة (ل : « أول » ، « ورق »)
الرواية المعروفة (ل : « عزق » ، « نجا »)
الصحيح فى رواية (كذا) (ل : « نحا »)
المشهور فى الرواية (ل : « رجم »)
أحسن الروايتين (ل : « جندل »)

والأمر الآخر هو أننا إذ نؤكد أهمية الدراسة اللغوية البنيوية ، فإننا قد نعمد إلى جوانب أخرى بلاغية ونحوية وتعبيرية بل تاريخية إن أحوج الأمر لمعاضدة الفكرة الرئيسية ؛ إذ إن الجمع بين هذه المداخلات سوف يدعم الجدل حول الموضوع وينير جوانبه .

١ ـ صَدَدْتِ الكَأسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو
وَكَانَ الكَأسُ مَجْرَاهَا اليَمِينَا
صَبَنْتِ (ن ٢١)

تبدو الرواية الأولى أكثر تناسبا من الثانية ، لأن حرف (الدال) حرف انفجارى ، وهو حرف انفجارى مجهور ، فإذا أخذنا الحرفين التاليين للصاد فى الكلمتين سنجد أن الأولى (د د) ، أما الثانية فـ (بن) . ومع أن (الباء) حرف انفجارى مجهور أيضا فإن التناسق والتناسب بين (الدالين) أقوى من (الباء والنون) ، بالإضافة إلى (الصاد) الحرف المهموس المفخم، أيضا ، و(التاء) الحرف الانفجارى المهموس . تحقق جو واحد تشيع فيه القوة والفخامة . وهكذا يصبح مركز (النون) ضعيفا ويقوى مركز (الدال) . ومن ثم تصبح (صددت) هى الأصل والتحريف (صبنت) . مع ملاحظة أن الصد يحمل روح العدوان والتعدى وليس كذلك الصبن أى الصرف .

٢ ـ تَجُورُ بِذِى اللُّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ
إذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا
بِهِ اللُّبَانَةُ (س ٦١٦ / ٧٧٤)

تجمع كل الروايات على (ذى) فيما عدا رواية ابن النحاس الثانية . ويرجع هذا الإجماع أن الرواية الثانية هى التى دخلها التحريف ؛ بل إن المعنى نفسه يدعم هذا الاتجاه ، لأننا لا نعرف عائد الضمير فى (به) ، فى حين أن (ذى) واضحة لا تحتاج إلى تأويل . وطابع القصيدة الوضوح والمباشرة ؛ فيدل كل ذلك على أن (ذى) هى الأصل ، و (به) تحريف لها .

٣ ـ قِفِى نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْماً
لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِينَا
٢ ـ وَصْلاً (ت ١١٠)

(صرما) . ولعل معنى (وصلا) يتناقض مع المعنى الذى يريده الشاعر . فـ (وصلا) تعنى «إقامة العلاقة» ، وهو بالطبع بعيد عن معنى القطيعة فى العلاقة ، وهو ما أراده الشاعر .

٤ ـ تُرِيكَ إذَا دَخَلْتَ عَلَى خَلاءٍ
وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُونَ الكَاشِحِينَا
إذا / وَقَدْ (س ٦٢٠) .

يتبين من قراءة المعلقة أن الشاعر يبدى ميلا نحو استعمال (إذا) ، وهو ميل أقوى من استعماله لـ (وقد) فى مثل قوله :

وَنَحْنُ إذَا عِمَادُ الحَىِّ خَرَّتْ
عَلَى الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا

وقوله :

إذَا مَا عَىَّ بِالإسْنَافِ حَىٌّ
مِنَ الهَوْلِ المُشَبَّهِ أَنْ يَكُونَا

وقوله :

إذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ
وَوَلَّتْهُمْ عَشَوْزَنَةً زَبُونَا

وأما المعنى فإنه مع (إذا) أقوى منه مع (قد) ؛ لأن (إذا) ههنا ظرفية زمانية ، والظرف وعاء الحال ، وقد اشتمل على (وقد) التى تحل محلها . ثم جاء الحال فى الشطر الثانى (وقد آمنت . .) . أما (قد) هذه الثانية فلا تعدو تأكيداً وتقوية ، وتكرارها هنا يضعف من حس التأكيد على الذات ، وهو الحس الذى ترتفع فيه (أنا الشاعر) مندمجة فى (النحن) ، متضخمة تضخما كله صعوبة ودوى . وهذا الدور أمر لا تقدر (قد) على القيام به .

٥ ـ ذِرَاعَىْ عَيْطَلٍ أَدْمَاءَ بِكْرٍ
هِجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِينَا

١ ـ لم تَحْمِلْ ٢ ـ تَرَبَّعَتِ الأَجَارِعَ وَالْمُتُونَا

(س ٦٢٥ ، ٧٨٢)

تبدو الرواية الثانية متطابقة مع القصيدة التى يغلب عليها الاتجاه نحو تعميم (الفتحة) والمقطع المفتوح ــ ويقل اتجاهها نحو الكسرة ، مع أن المعنى متوافق معها ، أى : العذرية واللون الأبيض ؛ وهو معنى ينسجم مع معنى الشطر الثانى وفكرة البيت جميعه . ويقال القول نفسه عن (تقرأ) و (تحمل) ، حيث تتجه المعلقة إلى تغليب (القاف) وليس (الحاء) . والبون بين الاثنين جد واسع ؛ فالقاف حرف لهوى مفخم مهموس ، وهو من الأحرف الصعبة فى النطق ، يشبه فخامة المعلقة .

وفى الرواية الرابعة يغلب الخيال والتصوير لحركة الناقة الفتية . وفى الرواية التى تجمع على (تقرأ) ينقل الصورة كما هى دون إعمال للخيال والفن ، ويتجه نحو تقوية المعنى اللفظى فى شطره الأول ، وليس فى القصيدة كلها تصوير حى كهذا ، حتى إن يوسف اليوسف يعجب من الشاعر فيقول : «نشعر وكأن عمرو بن كلثوم يصور بقرة لا امرأة»[٣٧] . وإذن ، فإن هذه الرواية الأخيرة أقل توافقا مع بقية الروايات ومع الإطار العام الذى جاءت فيه القصيدة نفسها .

٦ - وَسَمْتَيْ لَـدْنَةٍ لأنتْ وَطَالَتْ
رَوَادِفُهَا تَنُوءُ بِمَا وَلِينَا

لأنَتْ / سَمَقَتْ (ن ٢١)

وتبين حركة القصيدة أن الحركة الطويلة لها الغلبة والسيادة دون المقاطع القصيرة . فـ (سمقت) هي الكلمة الوحيدة التي ترد فيها فعلا أو اسما وقد اقترنت فيهما (القاف) — (الميم) ، في حين أن القاف كثيرا ما تقترن بـ (اللام) و (النون) . وإن أفضلية (لانت) لا تقتصر على احتوائها على المقطع المفتوح (لا) وحده ، بل لاشتمالها كذلك على (اللام والنون) ، على نحو يؤيد القول إن الألفاظ عند الشاعر من ذوات (اللام والنون) . ثم إن (سمقت) لا تخلو من حس خيالي تصويري ؛ أما (لانت) فهي تسير في مجرى النفس التي تنصب فيه (طالت) . فالحركة الإيقاعية للكلمتين واحدة (لا = طا / نت = لت) وهي غير حركة (سَمَـ)، وهي كذلك خالية من الخيال التصويري الذي تبعثه .

٧ - وَمَـارِيَـتَيْ بِـلاطٍ أَوْ رُخَـامٍ
يَـرِنُّ خَشَاشُ حَلْيِهِمَا رَنِينَا

وَسَالِفَتي (س ٧٨٨) ، (ج ٣٩٤) بلاطٍ / بِلَنْطٍ (ز ١٢١) (ج ٣٩٤) .

لعل الشاعر وقد أخذ بفكرة «البياض» كما هو الحال في هجان اللون ، راح يعطي تشبيها للعنف ، ولكن الشطر الثاني «يرن خشاش . . .» يصرف الذهن إلى حركة السيقان وليس العنف ؛ وهو أمر منطقي تماما ؛ لأن « يرن . . . رنينا » صوت يسمع عندما تتحرك المرأة بقدميها وليس بعنقها ، كما تحدث اللفظة « خشاش » صوتا يتوقع أن يصدر من حلي في السيقان وليس في العنق (سالفتي) . ومن المألوف الشائع في الشعر القديم وصف حركة الحلي في الساقين . وهذا عامل آخر يجعل رواية « ساريتي » أقرب إلى الصحة من غيرها ، كما قال الأعشى :

تَسْمَعُ لِلْحَلْيِ وَسْوَاساً إِذَا انْصَرَفَتْ
كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ[٢٨]

ولا نجد رواية بديلا عن (رخام) سوى أنها أحيانا قد تسبق (بلاط) ، فتأتي (رخام أو بلاط) .

ولم يرد البيت عند التبريزي ولا ابن الانباري ، كما لم يشر إليه نولدكه في تحقيقه ، وأورده ابن النحاس في روايته الثانية للقصيدة ، في حين أنه لم يورده في روايته الأولى ، وقال (س ٧٨٧ / ٧٨٨) :

البلاط : الجص ؛ شبه ساقيها بساريتين من جص » . وقد وردت « بلنط » في الجمهرة والزوزني واللسان الذي يقول : (ل : بلنط) :

« البلنط شيء يشبه الرخام ، إلا أن الرخام أهش منه وأرخى » . وإذا علمنا أنه يجيد (الألف) وليس (الفتحة) ، وتأثير الكلمتين «رخام» و «خشاش» الصوتي من أجل ذلك ، ازداد اقتناعنا بأن لفظة (بلاط) وليست (بلنط) هي الأصل . ويؤيد هذا معنى البلاط ، وهو الجص مادة البناء المعروفة في ذلك الزمان . وقد أدى الرخام المعنى الذي قال به صاحب اللسان .

ولتأكيد أن البلاط وليس البلنط هو الذي كان مستخدما ، استعماله كثيرا في الشعر ، من مثل قول أبي دواد الإيادي في الساطرون :

وَلَقَدْ كَانَ فِي كَتَائِبَ خُضْرٍ
وَبِلاطٍ يُلاطُ بِالآجُرُونِ[٢٩]

وقد يعضد ما ذهبنا إليه تأكيد الزبيدي بأن الرواية المشهورة هي : « وساريتي بلاط »[٣٠].

٨ - وَرَاجَعْتُ الصِّبَا وَاشْتَقْتُ لَمَّا
رَأَيْتُ حُمُولَهَا أُصُلاً حُدِينَا

تَذَكَّرْتُ الصِّبَا (ن ٢١)

تحل رواية محل أخرى في غالب الأحيان ؛ ولذا فمن الصعب إبداء اختيار لإحداهما ، ولكن يلاحظ أن الشاعر يظهر رغبة في اختيار الحرف (الجيم) بدلا من الحرف (الذال) . وعلى الرغم من أن الحرف (الكاف) من الحروف الحنكية قريبة المخرج من القاف فإن في المأثور الشعري استعمالا مشابها ، مثل قول جرير :

رَاجَعْتُ بَعْدَ سُلُوِّهِنَّ صَبَابَةً
وَعَرَفْتُ رَسْمَ مَنَازِلٍ أَبْكَانِي[٣١]

فالمد في (راجعت) أنسب في انطلاق الذكرى وهيجانها من المقطع المغلق (تذكرت) .

٩ - وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ
بِتَاجِ الْمُلْكِ يَحْمِي الْمُحْجَرِينَا

(بسيد س ٧٩٣) .

لقد قال في البيتين السابقين عليه :

بِأَنَّا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضاً
وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينَا
وَأَيَّامٍ لَنَا وَلَهُمْ طِوَالٍ
عَصَيْنَا الْمَلْكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

فلِمَ أعاد (الباء) هنا ولم يعدها في (وأيام . . .) ، علما بأن (الواو) فيهما هي (واو رب) .

ولو كانت (الباء) حقا هي الأولى لديه لأعادها هنا ، ولكنه لم

يفعل . وهذا يدل على أن الحرف (الواو) هو الذي له : المكانة البارزة ، كما هي الحال في سائر المعلقة ، سواء كان حرف عطف أو واو رب (حرف جر) .

١٠ ـ تـركـنـا الخيـلَ عـاكِـفـةً عـلـيْـهِ
مُـقَـلَّـدَةً أعِـنَّـتَـهـا صُـفُـونـا
عاكِفَةً / عاطِفَةً (ن ٢٢)

نجد هذه الصورة شائعة في الشعر القديم ؛ فهذا المهلهل يقول :

تـركْـنـا الخيـلَ عـاكِـفـةً عـلـيْـهِـمْ
كـأنَّ الخيـلَ تـدْحَضُ في غـديـرِ(٣٢)

وهذا عنترة يقول :

تـركْـتُ الـطَّيْرَ عـاكِـفـةً عـلـيْـه
كـمَا تُهْدى إلى العُرُسِ الـبـوَاكِي(٣٣)

بل هذا عمرو نفسه يقول :

تـركْـتُ الـطَّيْرَ عـاكِـفـةً عـلـيْـهِ
كـمَا عـطَـفَ الـنِّـسـاءُ عـلى قُوَارِ(٣٤)

إن الرواية « عاكفة » أفضل من « عاطفة » ؛ ثم إن «عاكفة» تعطي دلالة استدامة الحدث واستمراره مع الإحاطة بالقوة والشمول ، أما « عاطفة » فتعطي دلالة (الرجعة) ، وليس لها من نفس الاستدامة قوة عاكفة . ويدل على ذلك توافر الشواهد .

١١ ـ وَقَـدْ هَـرَّتْ كِـلابُ الحَـيِّ مِـنَّـا
وَشَـذَّبْـنـا قَـتَـادَةَ مَـنْ يَـلِـيـنـا
٢ ـ كِلابُ الجِنِّ (ن ٢٢)

لقد عادت كلمة «حي» إلى الظهور مرة أخرى ؛ وهي عودة لها دلالتها في قاموس الشاعر . ومن ناحية أخرى فإن كلمة « الجن » تدعو إلى المبالغة في الخيال ، وهو أمر لا يظهر أثره في معلقته المطولة ، كما تظهر آثار العفوية والتقريرية ، واستخلاص مادة التصوير من مصادر قريبة مباشرة ، إضافة إلى ذلك ، فإن تعبير نسبة الهرير إلى الكلاب هي الشائعة في هذا المجال ، كما سنوضح لاحقا .

١٢ ـ يَـكُـونُ ثِـفَـالُـهـا شَـرْقِـيَّ نَـجْـدٍ
وَلُـهْـوَتُـهـا قُـضَـاعَـةَ أَجْـمَـعِـيـنـا
سَلْمَى (ن ٢٢)

يصعب جدا اختيار واحدة من الكلمتين ؛ لأن الرواية تحتملهما معاً ، ومع ذلك يبدو أن « نجد » هي الأقرب ؛ لأنها تتكون من حروف فيها (النون / الجيم) ، ولدى الشاعر رغبة كبيرة في استخدامهما بشكل واسع . وفيها كذلك « التنوين » في العروض ، وهو أكثر تحقيقا له من السكون ، وأكثر ما يكون ذلك بوجه خاص عند الحرف (الدال) .

١٣ ـ نُـطَـاعِـنُ مـا تَـرَاخَـى الـنَّـاسُ عَـنَّـا
وَنَـضْـرِبُ بِـالـسُّـيُـوفِ إذَا غُـشِـيـنـا
نُجَالِدُ (س ٦٣٧)
النَّاسُ (ز١٢٤) .
القَوْمُ (س ٦٣٧) .
الصَّفُّ (ت ١١٤) .

إن كلمة « نجالد » لا تستعمل عادة للطعن بالرماح بل بالسيف ، في حين أنهم يستخدمون كثيرا الفعل « نضرب » ، كما فعل في الشطر الثاني . ولهذا فإن نطاعن هي الأكثر صحة . وتدعم الرواية « نضرب » هذه رواية « نطاعن » بدلا من « نجالد » . أما « نجالد » فربما تغيرت بعد ذلك حين وقع الراوية في عدم التمييز بين وظيفتي الفعلين . وقد جر إلى ذلك كون (الجيم) حرفا لثويا حنكيا أيضا . وإذا أضفنا إلى كل ذلك أنه من المعتاد أن تبدأ الحرب أولا بالطعن بالرماح ، كما أكد الشاعر ذلك ، ثم ينتقلون إلى المرحلة الثانية وهي الالتحام بالسيوف ، تأكد لنا حجة الرواية الأولى من دون أدنى ريب ؛ لأن الشطر الثاني واضح في الدلالة على ذلك ، والشطر الأول لا يحتمل إلا المراماة بالرماح قبل التلاحم .

أما الروايات (الناس) (القوم) (الصف) فلعل أقربها لموقف المعلقة العام رواية الناس ، عندما أراد الشاعر التعميم بما يتوافق مع مخطط المعلقة العام ، من أجل إظهار تفوقهم واستعلائهم على الناس أجمعين ، كقوله :

إذَا مَـا المَـلْـكُ سَـامَ الـنَّـاسَ خَـسْـفـاً
أَبَـيْـنـا أَنْ نُـقِـرَّ الخَـسْـفَ فِـيـنَـا

أما رواية (القوم) فلا تؤدي إلى ذلك التعميم المراد إظهاره ، لاشتمال الناس على أقوام كثيرة ؛ وكذلك رواية «الصف» ، فهي أقل اتساعا من «القوم» ، لأنها أكثر تحديدا وتقييدا . وأين ذلك كله من تلك المبالغة التي ليس وراءها مبالغة :

إذَا بَـلَـغَ الـفِـطَـامَ لَـنَـا رَضِـيـعٌ
تَخِرُّ لَـهُ الجَـبَـابِـرُ سَـاجِـدِيـنـا

١٤ ـ كَـأَنَّ جَـمَـاجِـمَ الأبْـطَـالِ فِـيـهَـا
وُسُـوقٌ بِـالأمَـاعِـزِ يَـرْتَـمِـيـنـا
مَخَالُ (س ٦٣٩)

ويرجع رواية « كأن » أن الشاعر يستخدم دائما أداة التشبيه « كأن » في مواطن التشبيه ، إضافة إلى أن نسبة الأفعال عنده أقل من نسبة الأسماء والأدوات . ثم إن «كأن» أقوى من «مخال» ، لأنها

تتكون من (الكاف) الحرف الحنكي الشديد ، والتضعيف في «نّ» ، وتتآزر القوة والشدة اللتان تخلقانها في الجو العام المسيطر للمعلقة عموما ، في حين أن «تخال» على الرغم من احتوائها على (التاء) الحرف الانفجاري (الشديد) المهموس فإن (الخاء) حرف الخاء القصي (أي الذي ينطق من أقصى الحنك) الرخو قد خففت من قوتها ، فإذا أضفنا إلى ذلك احتواءها على (اللام) الحرف اللثوي المتوسط وحرف المد الطويل ، بدا لنا أن «كأن» متناسبة وفي موقعها الصحيح . إن رواية «كأن» تحمل طابع التحقيق للقوة المادية ، وهذه القوة هي محور القصيدة الأول . أما (تخال) فتحمل شبه الشك وعدم التحقيق ؛ وهو أمر يسعى الشاعر إلى تجاوزه ، بالإضافة إلى كثرة استخدام أداة التشبيه «كأن» في الشعر القديم .

١٥ ـ وَإنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا

يَبْدُو (ز ١٢٠) يُفْشُو (س ٦٣٤)

تتعادل النسبة من حيث استعمال الحرف (الشين) والحرف (الدال) في المعلقة ، فهما ــ تقريبا ــ متساويان وبخاصة في الأفعال ، إلا أن (يفشو) أكثر تعبيرا عن حالة التكتم والسرية ، وفيها إيحاء بحالة التفشي التي تعقب انتشار الخبر . وأما رواية (يبدو) فليس فيها أية رؤية خيالية ، وهي لا تدل إلا على إظهار الخبر فقط . وهي بذلك تتفق مع بقية ألفاظ القصيدة في أنها لا تعمد إلى إثارة الخيال أو محاولة الخلق والإبداع ، بل تكشف عما تنقله بكل صراحة ووضوح ، وبذلك يحدث توافق تام بين الألفاظ وطريقة الشاعر الفنية في الأداء . ويؤكد هذه الصراحة وذلك الوضوح استخدامه للفعل (يخرج) ، وهو فعل يشبه في وظيفته الفعل «يبدو» ، ويبعد بعد ذلك أن يعمد إلى الفعل الآخر .

١٦ ـ وَنَحْنُ إذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ عَلَى الأحْفَاظِ تَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا

عَلَى عَنْ (ن ٢٢)

تنقل لنا رواية (على) صورة الخيمة متهاوية فوق الأثاث . كما تنقل رواية (عن) صورة أمتعة سقطت عن ظهر البعير . ونجد في رواية (على) صورة الحرب والفزع وقد هوجمت منازل القبيلة حين أخذوا على حين غرة . وتدل كلمة (يلينا) على مدى الاهتمام بمنازل القبيلة ومن يجاورها ، وليس في الصورة الأخرى التي تقدمها (عن) ذلك الاهتمام ؛ فما هي إلا صورة بعير راحل من دون الاهتمام بالآخرين . وعلى هذا فإن مراد الشاعر تؤيده الرواية الأولى ، ثم إن في (على) الفتحة ، وهي من أقوى الركائز في المعلقة ، وفي (عن) الكسرة المترتبة على مجاورة النون الساكنة للام القمرية في «الأحفاظ» ، والكسرة أقل ورودا من الفتحة في المعلقة ؛ وربما قوى ذلك الرواية الأولى . وأخيرا فإن (على) بها دلالة «الاستعلاء» ، وهو أمر تؤكده المعلقة ، ولـ (عن) دلالة المجاورة أو «الدونية» ، وهو أمر ينكره السياق العام للمعلقة .

١٧ ـ نَجُذُّ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيْرِ بِرٍّ فَلَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَّقُونَا

نَجُزُّ (س ٦٤١) ـ نَحزُ ـ نُخِرُّ ـ (ت ١١٤ - ١١٥)

شَيْءٍ (س ٦٤٠ ـ ٦٤١) ـ نُسْكٍ (ت ١١٥) نَحُزُّ فِي غَيْرِ بِرٍّ (ت ١١٥)

«الجذ» يعني قطع جزء من الشعر ، ولقد عبر عمرو عن كراهيته المقيتة للأعداء ، بحيث لا يقنع بمجرد إيقاع القتل على بعضهم وترك جمعهم ، ولكن حينما يوقع بهم فستكون وقعة فتاكة رهيبة . ويبدو التبادل بين «نجذ / نحز» ممكنا جدا كما يبدو التبادل بين (نجذ / نجز) ممكنا أيضا ، لإمكانية الخطأ الكتابي بين (الجيم / الحاء) وتقارب مخارج (الذال / الزاي) .

وفي بيت آخر استعمل الشاعر كلمة (نجذ) في قوله :

مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ نَجُذَّ الحَبْلَ أَوْ نَقِصِ القَرِينَا

وتعني (نجذ) بَتُّ الحبل من أصله ، وعدم الإبقاء على شيء منه ؛ أما (نحز) فتعني عمل أثر في هذا الحبل ، أي : حزّ . وإذن فالقطع التام والاستئصال الكلي يرجحان معنى «نجذ» عن سواها من المفردات . يبقى بعد ذلك (نجز) ، وفي هذه الكلمة من التصوير شيء كثير ، فهي تنقل إلينا صورة رؤوس الأعداء . وهي منظر دموي مثير يُعنى بالحركة والخيال ، وهي طبيعة لا تتفق مع ما أشرنا إليه مرارا من عفوية الشاعر وتلقائيته . ويبدو أن (نجز) ما هي إلا تحريف لـ (نجذ) . والشاعر دائم التلويح بالسيف يقطع به رؤوس الأعداء ، ويتضح بعدُ أن «نجذ» تساير المعنى الذي يريده في عملية القطع تلك من دون رأفة أو رحمة ، إنه يبتها بتا ويستلها استلالا ؛ وهو المعنى الذي تؤديه حرفيا هذه الكلمة «نجذ» دون سواها .

أما من حيث استبدال (برٍّ) بـ (شيء) فالأخيرة تدل على ما تدل عليه الأولى ؛ إنها تؤدي إلى القتل من غير دافع إليه . وتحاول المعلقة أن تبث جوا من الوحشية والدموية في قتلهم الأعداء ، ومن المعلوم أن المعلقة قيلت بوصفها رد فعل سابق ؛ فهي إذن تعبر عن (شيء) ، وليست ممارسة عدوانية فحسب . وهو يستعمل (الراء) المضعفة من أجل خلق تأثير للصوت الذي تحدثه . وكلمة (وِتْر) لا تحدث ذلك ، وإنما تحدثه كلمة (بر) التي تشترك معها في (تنوين الكسر) أيضا . وإذ تعني أيضا القتل دون شفقة أو عاطفة فهي لذلك الكلمة المناسبة . وتحمل لفظة «نسك» أثر دينيا ، ولو قيل إن عمراً مسيحي ، فإن الدموية العنيفة لا تتفق مع تعاليم المسيحية ؛ ولو قيل إنه وثني فما علاقة الوثنية بعدم سفك الدماء وفيهم من يقدم

البشر قربانا للآلهة !! . ثم إنه يبعد أن يكون حنيفيا ؛ ومع ذلك فالحنيفية لا تبيح الاعتداء . وإذا كانت القصيدة تموج بذلك الجو المشحون بإراقة الدم فإن تفكير الشاعر لم يكن حينئذ غيبيا بل كان واقعيا ، يتفق مع مقتضيات المجتمع الذي يعيش فيه من غزو وعدوان .

١٨ - تَصَبَّنَا مِثْلَ رَهْوَةِ ذَاتِ حَدٍّ
مُحَافَظَةً وَكُنَّا المُسْنِفِينَا
السابقينا (ن ٢٢)

إن قاموس الشاعر يرجح رواية (المسنفينا) ؛ وسبب ذلك أنه يفضل إعادة بعض الألفاظ ذات الحروف والأصوات المعينة . فقد استخدم كلمة (إسناف) في البيت السابق عليه في قوله :

إذا مَا عَيَّ بِالإسْنَافِ حَيٌّ
مِنَ الهَوْلِ المُشَبَّهِ أنْ يَكُونَا

ولعل الناسخ قد غير (المسنفينا) إلى (السابقينا) لأن معناهما واحد ، وإيقاعهما يكاد يكون واحدا ، ولم يستطع أن يفعل ذلك في (إسناف) ، لعدم وجود مصدر يناسبها في معناه وإيقاعه من (السابقينا) .

١٩ - بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْداً
وَشِيبٍ فِي القِتَالِ مُجَرَّبِينَا
بفتيان (ن ٢٢) في الحروب (س ٨٠٦)

ربما اختار الشاعر كلمة (بشبان) لأنها تجانس (شيب) تبعا لطريقته في اختيار الألفاظ المتجانسة . وفيها أيضا التضعيف الذي يوحي بالقوة والشدة ؛ وهما من الأمور البينة في ثنايا المعلقة ، كما أنها تجعل الارتكاز عليها أقوى من الارتكاز على الفتحة في (الياء) (فتيان) . ولكن قد يكون استعمال فتيان شيوع استعمال مفردها «فتى» في الشعر الجاهلي ، ومجيء جمعها على فتو ، وفتية .

وفي كلمة (قتال) نجد (الفتحة) ، وهي أكثر دورانا في القصيدة من (الضمة) ، وهي أيضا مما يتفق مع طريقته في التجنيس (قتل / قتال) .

٢٠ - فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا عَلَيْهِمْ
فَتُصْبِحُ خَيْلُنَا عُصَباً ثُبِينَا
فَأَمَّا يَوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْهِمْ
فَنُمْعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّبِينَا

يتداخل الشطران الأخيران منها في الآخر في روايتي (ابن الأنباري ٤٠٠ - ٤٠١) (التبريزي ١١٤) كما تأتي عندهما رواية أخرى للشطر الثاني وهي :

فَنُصْبِحُ فِي مَجَالِسِنَا ثُبِينَا

ويبدو أن وضعها على هذا النسق أكثر قبولا من غيره ؛ إذ يظهران متماسكين معنى ومبنى . فالشاعر يقول : إذا كان هنالك خطر ما يحدق بأبنائنا ، فإن خيولنا تظل يقظة حذرة ؛ أما إذا لم يكن هناك أدنى خطر فإننا نشن الهجوم على الآخرين . ولا تتفق (في مجالسنا) وما تدل عليه من راحة وطمأنينة مع جو القصيدة الذي يحاول أن يظهر تغلب بمظهر القبيلة التي كما قيل عنها : « لو أبطأ الإسلام لأكلت تغلب العرب » . إنها قبيلة السلب والنهب ، والغزو والقتل . وهي أيضا لا تتفق مع معجم الشاعر اللغوي ، الذي يأتي بالألفاظ المعبرة عن القوة والعزيمة ، كما يظهر هنا الترتيب الذي رجحناه في رواية البيتين .

٢١ - بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ
نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا
لخلفكم (ن ٢٢)

تشترك هاتان الكلمتان في الفتحة في بداية كل واحدة منهما . ولكن الرواية الأولى تبدأ بالقاف ، وهو حرف له سيطرة كبيرة في القصيدة . ثم إن معنى (القيْل) الملك ، أما معنى (الخلف) فهو معنى عام ، يعني من هم أدنى منزلة منه ، فليس له المعنى الذي توحيه (القيل) . وقد أخذ البيت على أنه إشارة إلى الملك ؛ وهذا مما يرجح أن المقصود قد يكون الملك نفسه وليس سواه ، أي (قيلكم) وليس (خلفكم) .

٢٢ - بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ
تُطِيعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَهِينَا
تزدرينا (ن ٢٢) .

تبدو هاتان الروايتان من أصعب الروايات في المعلقة حسبما مرت به من تحريفات ؛ لأن حرف (الراء) مكرر في الاسم (عمرو) ، كما أن الحرف (الهاء) مكرر أيضا في الاسم « هند » ، على نحو يجعل المفاضلة بين (تزدهينا / تزدرينا) جد عسيرة ، لاسيما أن «تزدهينا» تعني التكبر والاستعلاء عليهم ، ولكن قد يقول قائل إن «تزدرينا» تعني احتقارهم والاستخفاف بهم .

٢٣ - عَشَوْزَنَةً إذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ
تَشُقُّ قَفَا المُثَقِّفِ وَالجَبِينَا
مُثَقَّفَة (س ٦٥٤) تشج
همزت . (س ٨١٣)

في البيت السابق على هذا البيت وفي كل الروايات ورد قوله :

إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ
وَوَلَّتْهُمْ عَشَوْزَنَةً زَبُونَا

ولما كان من عادة الشاعر أن يكرر الألفاظ أو يعيدها بصورة أو بأخرى ، وكثيرا ما كانت تأتى بلفظها ذاته ، وهو أمر يتناسب مع تلقائية الشاعر وعدم رويته ، ومع تغلب الألفاظ المسموعة على وجدانه ، فإن الشاعر ههنا يريد أن يقول : إن هذه القوس صلبة متينة لا تحتاج إلى من يقوّمها ، لأنها ، بذاتها تستعصى على التقويم . ومن هنا فإن ذلك يتناقض مع كونها قد مرت بالتثقيف . إنها قوس منتخبة متخيرة ، ولذلك فلا داعى لتثقيفها . وهذا هو ما يريد الافتخار به والتباهى ، كما اعتاد . ومعنى أن تؤخذ للتثقيف أنها تحتمل اللين والاعوجاج ؛ وهو لا يريد أن يظهر بها عيبا . بل يسعى إلى الكمال فى كل شىء ؛ فهذه القوس ليست مثقفة بل عشوزنة متمردة متأبية على كل أحد عدا يد أصحابها التغالبة .

ولا يخفى ما سبق تكراره من أن (القاف) تلعب دورا مهما فى المعلقة . وهذ ما يرجح رواية (انقلبت) ويضعف من رواية (غمزت) . وتصاحب الرواية الأولى الحركة العادية للقوس ، على نحو يتوافق مع الصورة التى يريد إبرازها عفويا ، خصوصا أنها جاءت مبنية للمعلوم . أما الرواية الثانية فإن بناءها للمجهول غير مألوف فى المعلقة . والبناء للمجهول نمط من التعبير لا يتفق مع صراحته وصدقه فيه ، ولو كان الفاعل أحد رجالهم لصرح به دون تردد ؛ لأنه لا يبرح يؤكد (الأنا) و (النحن) ، ولكنه فى هذا المقام يريد أن يجعل لتلك القوس قوة ورهبة ، ولذلك نسب الفعل إليها .

وإذا استعدنا ما قلناه سابقا عن (نجذ) وأنها تعنى الاستئصال أمكننا هنا أن نقبل (تدق) بدلا من (تشج) ، لمحدودية الفعل الثانى وتعبيرية الفعل الأول . وحين نعرض الفعل نفسه على لغة المعلقة نجده معادا مرة أخرى فى قوله :

بِرَأْسٍ مِنْ بَنِى جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ
نَدُقُّ بِهِ السُّهُولَةَ وَالْحُزُونَا

ولا يكشف معجم الشاعر عن أى فعل يتكون من (الشين والجيم) ، فى حين أنه ملىء بالألفاظ أفعالا وأسماء وحروفا تتكون من (الدال والقاف) ، بل إن احتواء البيت نفسه على ثلاث قافات يوحى بأن الأصوات نفسها يجلب بعضها بعضا ، فيتولد لدينا حس بالقاف دون غيرها عند المفاضلة ، ويبدو استعمالها استجابة طبيعية من الشاعر لفنه .

٢٤ - وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ
أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ الْمَجْدِ دِينَا
أكل (س ٨١٤)

. قُصُورَ (ل - «قصر»)

. الحربِ (س ٦٥٥ / ٨١٤)

. حِينًا (ب - ٤٠٥)

إن لفظة (مجد) من الألفاظ التى اولع بها الشاعر ، لأنها ترضى غروره وتفاخره بالماضى ؛ وذلك واضح من حديثه عن التغلبيين الآخرين ؛ ولذلك تكررت فى الشطر الثانى . أما «أكل» فتعنى ما يُقطع الملك لرجل من القطائع فى كل سنة يحمل إليه . وهل يفتخر عمرو بذلك قط !! وهم الذين يثورون على الملوك ويقتلونهم ؟!

أما رواية (قصور المجد) فلا سند لها ؛ إذ إن الشاعر يطلب المجد لقومه ، وهو فارس محارب يقتحم الحصون والقلاع . وليس فى تاريخ تغلب أنهم سكنوا قصورا ، وإنما فى تاريخها أنها قبيلة حربية تعيش فى الفضاء تطلب الحرية والمنعة . ولو كانت (قصور) مستخدمة هنا مجازيا ، كناية عن الشرف والعلو ، فليس فى أسلوب عمرو اللجوء إلى مثل تلك الكنايات الأنيقة ؛ إذ كل مواده التصويرية مشتقة من بيئته : السيوف ، والدروع ، والخوذ ، والرماح ، ومن ثم الحصون .

أما رواية (حصون الحرب) فهى بالمثل ليس فيها ذلك الفخر بالبطولات والأعمال العظيمة ، وإنما كل ذلك يكمن فى « المجد » ، وهو أمر قد وقف عليه الشاعر فى الشطر الأول ليكرره فى الشطر الثانى . وظاهرة التكرار هذه مألوفة لديه ، ومتسقة تمام الاتساق مع إرسال اللغة على سجيتها دون أى تأمل أو تفكير .

وتعبر كلمة (دينا) عن كل ما يريد أن يقوله من إخضاع الآخرين والسيطرة عليهم ؛ فهذه عادة لهم ، وصفة يتصفون بها . وليس أدل على ذلك من تلك الكلمة الواضحة الدلالة عليه . أما رواية (حينا) فهى على العكس منه تماما . إنها تعبر عن فعل مؤقت وعمل محدود بزمن ؛ وهذا أمر - كما هو جلى لا يخطئه أحد - ليس من طبيعة المعلقة ، ولا فى جبلة الشاعر منه قليل أو كثير .

٢٥ - وَذَا الْبُرَةِ الَّذِى حُدِّثْتَ عَنْهُ
بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِى الْمُحْجَرِينَا
الْمُلْجَئِينَا (ن ٢٣)

استخدم الشاعر فى البيت السابق على هذا كلمة (المحجرينا) مقترنة بـ (يحمى) ، فى قوله :

وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ
بِتَاجِ الْمُلْكِ يَحْمِى الْمُحْجَرِينَا

ويدل هذا على أن اللفظة من ضمن القاموس الخاص به . وكما هو ملاحظ من الفعلين (نُحمى / نَحمى) فإن الأولى قد تطلب الثانية . وبما أن (الحاء) ساكنة فى كليهما فإنه يترجح أن اللفظة المناسبة فى السياق الموسيقى هى (المحجرينا) ، لأن (الحاء) ساكنة فيها أيضا . وقد ساعد على ذلك أيضا وجود (الحاء) فى كلمة سابقة وإن تكن متحركة فى «حدثت» . ويبدو أن فى (المحجرينا) حاجة للمنعة والدفاع أكثر من (الملجئينا) ؛ إذ قد تم حجرهم هنا ويستلزم

حمايتهم . أما (الملجئينا) فتعني أنهم قد ألجئوا لهذه الحماية ويتطلبون فكاكهم في الحال كما يتطلبه الأولون ؛ وهو أمر يريد تقريره هنا ؛ إذ يستدعي فك المحجرين المخاطرة بالنفس ، والدفاع عن أولئك ، كما يتضح من الفعلين (نَحْمي ونَحْمي) ، على عكس الموقف الثاني الذي يلجأ فيه أولئك لطلب الحماية وتغلب في مأمن من المخاطرة ؛ إذ إنهم يستجيرون بها وتقوم هي بمنعتهم بعد أن حلوا بديارها .

٢٦ ــ وَعَتَّاباً وَكُلْثُوماً جَمِيعاً ... بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَجْهَمِينَا
الأَكْرَمِينَا (س ٦٥٥ / ٨١٥) مَسَاعِي .(ت ١١٨) .

وفي ضوء طريقته الفنية في تجنيس الألفاظ فإن (الأجهمينا) ربما جانست لفظة (جميعا) ؛ وهو اختيار له وجاهته ؛ إذ إن الشاعر كان يعتمد على رنين الألفاظ وصداها في وجدانه . ولكن ربما كانت (الكاف) مفضلة عنده ، لأنها حرف حنكي ، وهو من الحروف التي لها الغلبة في المعلقة ، إلا أن (الجيم) الحنكية اللثوية قد تأثرت بـ (الجيم) في (جميعا) ، بخاصة أن النسق الجناسي الناقص يتردد في كليهما .

وإذا لحظنا أن لفظة (ورث) قد استعملها الشاعر كثيرا في المعلقة ، وعلى الأخص في البيتين السابقين ، كما في قوله : « ورثنا مجد علقمة ..» ، وفي قوله :

وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُمْ ... زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا

فإن اقتناعنا بتجنيسه سيزداد ، وإن الألفاظ كانت لها تأثيرات ظاهرة في مسامع الشاعر ووجدانه . ولاشك أن الشعر الإنشادي يعتمد اعتمادا كليا في المجتمعات الأمية على اللفظة المسموعة وتركيبها المألوف لدى جمهور المستمعين ، بحيث تأخذ الألفاظ بأعناق بعضها . ولذا فإنه على الرغم من أن (مساعي) ربما زاوجت (الساعي) في البيت الذي يقول فيه :

وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِي كُلَيْبٌ ... فَأَيُّ المَجْدِ إِلاَّ قَدْ وَلِينَا

فإن قوة تأثير الجناس في (تراث) ذات أثر واضح ، لا سيما أنها دارت دورات في القصيدة . وعليه فإن (الساعي) ربما استعملت للدلالة على معناها وحدها من دون أن تؤثر في خبرها ؛ فهي صفة لكليب ؛ أما التراث فهو ملك للجميع .

٢٧ ــ مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ ... تَجُذَّ الحَبْلَ أَوْ تَقِصِ القَرِينَا
بِقَوْمٍ الوَصْلَ (ن ٢٣) .

ليس هذا التشبيه التمثيلي بغريب على الشعر الشفوي القديم ؛ فمن أهم الوسائل الفنية في الشعر القديم «التشبيه» مفرداً ومركباً . وعلى الرغم مما قد يوحي به هذا التشبيه من «فنية» إلا أنه يظل تشبيها في حدود الصبغة الفنية البدائية ، أي استخلاص عناصر التشبيه من عناصر البيئة نفسها ؛ فهما ناقتان مقرونتان بحبل واحد ، إحداهما قوية عنيفة والأخرى لا تطيق تلك القوة وذلك العنف . ويريد أن يقول إننا نحن نمثل الأولى والآخرون يمثلون الثانية ؛ وبهذا تتشابه هذه الصورة مع الصورة المادية السطحية التي يقدمها في معلقته . ثم يعكس لنا الصورة نفسها في وضع مادي على ما هو عليه من غير تعديل أو تغيير ، أي ناقتين مقترنتين بحبل . وعلى هذا فإنه يُستبعد أن يكون القرين الآخر هو قوم ، وإنما هو ناقة أخرى . ويستتبع ذلك أن (وصل) غير ملائمة في السياق ؛ لأن وسيلة العقد هي الحبل ؛ الرباط المادي ، وليست علاقة الوصل الرباط المعنوي . ومن حيث الطريقة التعبيرية الشعرية عند الشاعر ، فإنه لو أراد أن يتحدث عن علاقة إنسانية معنوية لقال ذلك قولا مباشرا ، دون أن يلجأ إلى تغليف الكلام وتمويهه ؛ فهو شاعر صريح الصراحة كلها ، واضح الوضوح كله . كما أن هذه الصورة المادية تندرج ضمن الصور المادية الأخرى التي يعبر فيها عن علو المكانة وجلال القدر . ومن ناحية أخرى فإن في تكرار اللفظة لدليلا آخر على أن المقصود هو الحبل وليس الوصل ؛ وهذه من ضمن بنية الشعر لدى الشاعر . ومما يؤكد معنى الاقتران للإبل الصعاب قول أبي خراش الهذلي :

إِذَا ابْتَلَّتِ الأَقْدَامُ وَالْتَفَّ حَوْلَهَا ... غُثَاءٌ كَأَجْوَازِ المُقَرَّنَةِ الدُّهْمِ[٣٥]

٢٨ ــ وَنُوجَدُ نَحْنُ أَمْنَعَهُمْ ذِمَاراً ... وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَا
أَوْفَاهُمْ جِوَاراً أَصْدَقُهُمْ (س ٨١٧)

تحاول القصيدة أن تنقل إلى السامع سطوة تغلب وجبروتها . فإذا كان خبر (نحن) الأولى (أوفاهم) وخبر (نحن) الثانية (أمنعهم) اختلط الأمر وضعف المعنى . ويمكن أن نتحقق من الرواية الصحيحة بالنظر إلى التغيير الذي حدث لـ (ذمارا) ؛ فقد استبدل بها (جوارا) . ولا يصح على هذا أن يكون المعنى (أوفاهم) بل (أمنعهم) ، لأنهم إنما يفتخرون بمنعة الجار والحفاظ عليه ، كما يتفاخرون بوفائهم للعهود والذمم أي اليمين . وهكذا فإن «الوفاء بالعهد» تكاد تكون عبارة ثابتة لهذا المعنى ، حتى إنها تفضل (أصدقهم) . وهي تعبر في الوقت نفسه عن هذا النفس الطويل في المقاطع الطويلة التي تتكون منها (أو / فا / هم) ، في حين أن تلك فيها مقاطع قصيرة (دَ / قُ) وطابع القصيدة غلبة المقاطع الطويلة عليها . أما أن (ذمارا) أفضل من (جوارا) فالذمار عام شامل وليس محدودا بطلب الجوار ، وإنما يشمل كل ما يتذمر الإنسان من منعته خشية ما قد يجره من سوء العاقبة . وهو كما يحاول الإيحاء به لا يرى

هناك من يقف فى وجه «النحن» عنده . إنه يقوم بمنعة الدمار ، ومن بين ذلك منعة الجار .

٢٩ ـ فَصَالُوا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ
وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِينَا
فَصَالُوا صَوْلَهُمْ وَصُلْنَا صَوْلَنَا (س ٨٢٠)

إن من منهج عمرو فى معلقته أن يعيد اللفظة الواحدة بعد الأخرى ، ومع أن التغيير من النكرة إلى الإضافة لا يؤثر فى المعنى ، فإن الشاعر قد أبدى ميلا قويا نحو استخدام «التنوين» ، وعلى الخصوص فى (التاء المربوطة) ، وذلك ـ فيما يبدو ـ من أجل الإيقاع الذى يؤكد قوة انفعالاته ومشاعره . ومن هنا فإن التنكير للمفعول المطلق ربما جاء للتقرير والتعميم .

٣٠ ـ فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا
وَأُبْنَا بِالْمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا
مَعَ السَّبَايَا (ن ٢٣)

يؤثر الظرف (مع) فى المعنى تأثيرا كبيرا ؛ فبينما يقوى جدا فى حالة استخدام حرف العطف (الواو) ، حيث يجمع بين (النهاب) و (السبايا) ، نجد (مع) تجعل الإياب بهما عاملا إضافيا زمنيا ؛ وعمرو فى انطلاقة تعبيره لا يتوقف عند حدود الزمان ، بل يندفع ليجمع كل شىء دفعة واحدة ، فما أن تجد اللفظة أو الحرف هنا ، حتى يتبادر إلى ذهنك أنك ستصادفه عن قريب منك . فعلاوة على وجود حرف العطف (الواو) مرة أخرى فى (وأبنا) ، نجد حرف الجر (الباء) عاد مرة أخرى إلى الظهور فى (بالملوك) ، كما نتأمل أيضا الظاهرة التى تؤكد هذا الاتجاه عنده فى تكرار الفعل (آب) فى (آبوا / أبنا) .

٣١ ـ إِلَيْكُمْ يَا بَنِى بَكْرٍ إِلَيْكُمْ
أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا الْيَقِينَا
أَلَمَّا تَعْرِفُوا (ن ٢٣)

لقد أصبح من المسلم به الآن أن التكرار من أهم مقومات فن الشاعر . ولذلك فإن المرء لن يتردد أبدا فى قبول الرواية التى تتسم بهذه السمة ، وتظهر فيها هذه الظاهرة البارزة التى لا جدال حولها . ففى البيت الذى يلى هذا البيت أعاد الشاعر الرواية (أَلَمَّا تَعْلَمُوا) فى رواية (س ٦٦٣ / ٨٢١) .

أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ
كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَا

وتقوى هذه الظاهرة الحجة بأن عملية التغيير أو التحريف إنما تحدث بسبب المترادفات أو بتأثير الإيقاع . ومع كل هذا التداخل والاختلاط فإننا نستطيع أن نجد جذوراً أولى توجد للمشكلة بعض الحلول . فهنا مثلا (الفتحة) فى (لام) (تعلموا) ، فى حين نجد (الكسرة) فى (تعرفوا) ؛ وقد وضح أيضا أنه إنما يفضل الأولى على الثانية غالبا .

٣٢ ـ عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلَاصٍ
تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَا
تَحْتَ النِّجَادِ (س ٨٢٢)

يحاول الشاعر ههنا أن ينقل الصورة كما هى ، وفقا لعادته وطريقته ، فيقول : إنك ترى بريق الدرع ولمعانها ، وطبيعى أنك لا ترى للدرع بريقا ولمعانا تحت الدرع ، وإنما ترى كل ذلك فوق سطح الدرع . وقد جر إلى ذلك الخطأ توافق الإيقاع ، وإلا فإن (تحت) ليست مرادفة لـ (فوق) ، كما أن المعنى نفسه يتناقض تماما معها .

وإذا كان الشاعر فى هذا البيت وفى البيت الذى سيعقبه ، إنما يصف الدرع ، فإن (النطاق) هو مايشده الفارس على وسطه إذا لبس الدرع ؛ أما (النجاد) فهو محمل السيف . وإذن فالمعنى والوضع يتطلبان الرواية الأولى ولا يسوغان الرواية الثانية . وكذلك فالصورة ذات ارتباط بالدرع وبريقها وليس بالسيف ومحمله .

٣٣ ـ إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الْأَبْطَالِ يَوْماً
رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا
عَلَى (ن ٢٣)

وفى هذا البيت نجد سوء الخلط جراء الإيقاع لا غير ؛ فمعنى (عن) غير معنى (على) هنا ، وذلك واضح كل الوضوح ولا لبس فيه ولا غموض . إنه يريد أن يقول : إنك ترى جلود الأبطال ـ أبطال تغلب دون شك ؛ ولذلك وصفهم بالقوم ـ مسودة لطول إقامة الدروع فوق جلودهم . فلن ترى حقا ذلك السواد إلا إذا رفعت الدروع عن جلودهم بعد عناء الحرب وطول القتال . أما وقت وضعها على جلودهم فإن المتصور أن يكونوا قد اغتسلوا فى فترة راحتهم ، واستعادت جلودهم ألوانها الطبيعية بعد أن زال عنها العرق والوسخ . والشاعر إنما يريد ـ كما حدد ذلك بأبطال تغلب ـ أن يؤكد أنهم محاربون شجعان تتبين آثار الحرب فيهم . وهم إنما يخلعون دروعهم لفترة قصيرة جدا حددها بيوم واحد ؛ ولا يعقل أن يكون أراد وضعها على أولئك الأبطال يوما واحدا ؛ لأنه لا يساير ادعاءه بأنهم ما إن ينفكوا من حرب حتى يتجهوا إلى حرب أخرى .

٣٤ ـ كَأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُتُونُ غُدْرٍ
تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا
غُضُونَهُنَّ (ن ٢٣)

لعل الشاعر قد أعاد هنا كلمة (غضون) فى البيت السابق عليه فى قوله :

عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلَاصٍ
تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَا

ولعله قد أعاد كلمة (متون) لأنها مذكورة فى البيت كله وحسب تأثير الكلمة المسموعة ، فإن تأثيرها أشد لقربها منها ، لا سيما أنهم يقولون للدرع متن . وفى كلمة (غضون) صورة الدرع وقد صفقتها الرياح فهى متغضنة ؛ ولذا فلا داعى لأن يأتى فى الشطر الثانى بالرياح لتصفقها وتخلق فيها الغضون ؛ لأن غضون الغدران مستوية بينة ، وهو إنما أتى بـ (متون) ليحرك بها الرياح فتخلق فيها التغضنات .

٣٥ - وَنَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ
عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِينَا
مُسَوَّمَةٌ (س ٨٢٥)

إن استبدال الرواية الأولى بالثانية أحدث اضطراباً فى الإيقاع لتعاقب الصفات (مسومة - و- نقائد) . وهى - بعد - طريقة تبدو متقدمة عن تفكير عمرو بالذات ، الذى تشده الألفاظ ورنينها ؛ فإن عطف الجملة (وافتلينا) أى وجود حرف العطف (و) يستدعى معطوفا متشابها فى الحالة الإعرابية . وهنا فعل مبنى للمجهول ، كما أن (عرف) فعل مبنى للمجهول أيضا ؛ والثانى معطوف على الأول ، على نحو لا يخطئه النظر ، وتسقط بذلك (مسومة) التى إنما جاءت لإلحاق صفة بأخرى فأفسدت المعنى الإعرابى الذى يبعد أن يكون شاعر قديم يقول قصيدته حسبما يوحى بها طبعه قد تعمده .

٣٦ - أَخَذْنَ عَلَى بُعُولَتِهِنَّ عَهْداً
إِذَا لَاقَوْا كَتَائِبَ مُعْلِمِينَا
فَوَارِسَهِنَّ (س ٨٣٠) نَذراً (ن ٢٣)
فَوَارِسَ (ن ٢٣).

استخدم عمرو لفظة (بعولة) فى بيت لاحق وفى جميع الروايات من دون اختلاف :

يَقُتْنَ جِيَادَنَا وَيَقُلْنَ لَسْتُمْ
بُعُولَتَنَا إِذَا لَمْ تَمْنَعُونَا

ويساير هذا الاختيار اختياره لألفاظه ، فمعجمه محدد بطبيعة خاصة حتمت عليه ذلك الاختيار ، ولعل مرده إلى أنه قد قال قصيدته وهو فى أوج غضبه وانفعاله ، فلم يترك له الغضب والانفعال مجالا لتخير الألفاظ وانتقائها ، بل كان يرسلها إرسالا ، وكانت تنثال هى عليه انثيالا . إنه يؤكد هنا مبدأ الحماية التى يتعلق بها ، وهى أشد ما تكون حين تأتى حرصا منهم على حماية من يتولون حمايته .

وتتكون كلمة (نذر) من ثلاثة حروف : حرفان منها (النون - و- الذال) ؛ فالأول منها (النون) حرف خيشومى ، و (الذال) حرف أسنانى أيضا ، أما (عهد) فمنها حرفان (العين - و- الهاء) ، والأول حرف حلقى ، والهاء حرف حنجرى ، يمتاز عن تلك بكونه مهموسا أيضا . وقد أظهر الشاعر ميلا بارزا نحو استخدام هذين الحرفين .
وقد استخدم كلمة (كتائب) فى البيت التالى ، ومن دون خلاف فى الروايات أيضا :

أَلَا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ
كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَا

فهو لا يريد أن يقول : إننا نلاقى فوارس ؛ فالفوارس أفراد أو جماعات ، وإنما الكتائب مجموعات ضخمة من الناس ، يحتاج دفعها وردها إلى قوة تساويها ضخامة . وهذه القوة هى قوة تغلب وحدها ؛ وهو المبدأ الذى يقرره ويؤكده فى كل أحواله . وإذا سقطت (فوارس) هنا ، سقطت معها (فوارسهن) فى الشطر الأول ؛ لأن الرواية الثانية التى تأتى بـ(كتائب) ، والمعنى الذى يريد أن يطرحه الشاعر ، يرجحان عدم تكرارها . إنه يقول هنا : إن منا كتائب ، ولم يقل إن منا فوارس ؛ فهو لا يرى إلا أن فوارسهم تشكل فى حد ذاتها كتائب . ومما يزيد الأمر ترجيحا الحروف الشديدة فى (كتائب) ، مقابل الحروف الرخوة فى (فوارس) .

٣٧ - لَيَسْتَلِبُنَّ أَبْدَاناً وَبِيضاً
وَأَسْرَى فِى الْحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا

فِى الْحُرُوبِ مُقَنَّعِينَا (س ٨٣١)

لقد وقع لنا هذا المعنى فى بيت سابق حين قال :

فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا
وَأُبْنَا بِالْمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا

وواضح أنه لا يريد أن يصفهم فى جوف المعركة ، ولكنه يريد وصفهم وهم أسارى بين يديه . وكما يدل عليه الشطر الأول ، فإن النساء اللواتى يصطحبنهم قمن بتجريد الرجال من دروعهم وخوذهم ، وقد جئن لمساعدتهم فى ذلك . وهن لا يفعلن ذلك إلا وقد وقع أولئك الرجال فى الأسر ، وأحكمتهم قيود الحديد . وعليه فإن لفظة (الحروب) غير مناسبة لا للسياق ولا للمعنى . وإن (مقرنينا) تفترض أن يكون الأسرى قد أطبقت عليهم سلاسل الحديد . وهكذا فإن الصفة : (مقنعينا) يمكن أن تنطبق على الرواية

فى (الحروب) ، أى أن الرجال يقنعون فى أثناء القتال ، وهذا شىء معقول ومقبول ، ولكن الرواية تحافظ على كونهم (أسرى) . والنسوة أقسمن (ليستلبن) . وكما هو بين فإن هؤلاء الأسرى والنسوة لا يعقل أن يكونوا فى الحرب ؛ فهؤلاء رجال وقعوا فى الأسر ، وهؤلاء نسوة يجردنهم من سلاحهم وهن آمنات . ولدينا دليل آخر من القرآن الكريم مثل قوله تعالى : «مقرنين فى الأصفاد»[٣٦] . ويقول عمرو بن هميل الهذلى :

فأصبحن أحلام الجباه عوانيا
يرسفن مثنى فى الحديد المسلسل[٣٧]

٣٨ ـ يقتن جيادنا ويقلن لستم
بعولتنا إذا لم تمنعونا
يقتن (ن ٢٣)

يتضح من هذا البيت والبيت الذى قبله أنهم يصطحبون نسوتهم إلى ميادين القتال لمساعدتهم فى شئون الحرب ، ولرفع معنوياتهم فى أثناء احتدام وطيس القتال . والمعنى واضح فى قوله :

تخابرُ أن تُقسَّمَ أو تهونا

فالذى يقود الخيل إلى القتال هم الرجال وليس النساء ؛ أما النساء فيقمن بإطعامها والسهر على راحتها ؛ أى أن الرواية الصحيحة هى (يقتن) .

٣٩ ـ وقد علم القبائل من معدٍّ
إذا قببٌ بأبطحها بنينا

خيرٌ فخرٍ   غيرَ فخرٍ (س ٨٢٦)

تبدو جملة (غير فخر) غير مناسبة هنا ، لأن كل القصيدة فخر بالأمجاد والبطولات ، فكيف يأتى هنا ليظهر نفسه متواضعا ، حتى ولو شمل ذلك كون الأمجاد والبطولات معروفة عنهم . إنه يفتخر ويبالغ فى الفخر ، وهذا لا يستقيم مع عدم الافتخار . والشاعر يريد أن يبين مركزهم بين قبائل معدّ ، لأن قبيلة بكر معنيّة أيضا ، وهذا واضح من البيت الذى يسبق هذا البيت حين قال :

ورثنا المجد قد علمت معدٌّ
نطاعن دونه حتى يبينا

ولذا فإن (نحن) تبدو تحريفا لـ (فخر) .

٤٠ ـ ألا أبلغ بنى الطمّاح عنّا
ودُعميّاً فكيف وجدتمونا
سـائل أربـل (ن ٢٤)

لقد اعتدنا فى الشعر الجاهلى أن نصادف العبارة (أبلغ) فى كل حالة إنذار بمواجهة ، كما قال أبو قيس بن الأسلت :

أَبْلِغْ أَبَا حِصْنٍ وَبَعْضُ الْقَوْلِ عِنْدِي ذُو كَبَارَهْ[٣٨]

ويبدو أنها تحمل من معانى التهديد والوعيد مالا تحمله الجملتان الأخريان ، إذ تبدو (سائل) أقل شدة منها ، فهذه تقتضى المساءلة والجواب ، على نحو يحمل فى طياته التعقل والهدوء من أجل الوصول إلى النتيجة ، وتلك لا تتردد فى إيصال الخبر بعنف وتحد ؛ إنها تفرض واقعا كان . أما (أرسل) فتتطلب حرف الجر (إلى) ويختل بوجودها الوزن ، فى حين أن الجملتين السابقتين تصلان إلى المعنى مباشرة .

٤١ ـ إذا ما الملك سام الناس خسفاً
أبينا أن نقرّ الخسف فينا
الذلّ (ن ٢٤)

لا مشاحة الآن فى أن طريقة الشاعر الفنية وميزتها الكبرى هى : إما التجنيس أو التكرار ؛ وذلك جريا وراء تحقيق النغم المتحد ، على نحو يرضى فيه نزعة التأكيد والإصرار على الموقف ، لتثبيت كل ذلك فى أسماع الآخرين فخرا واعتزازا . فأنت تشعر بقيمة هذا التكرار وهو يعاود الوقوع ثانية ههنا : (خسفا / الخسف) . إن الخسف أشد إيلاما وامتهانا من الذل ؛ إنه استعباد وتسخير للآخرين ؛ وهو إذ يعصم الناس كلَّ الناس بذلك ـ يأباه أشد الإباء ؛ وتكراره حتمى لأنه يرفض ذلك إطلاقا . لقد أبدلت الخسف بـ (الذل) ، ولم يراع الراوية أو الناسخ أثرها عند الشاعر ، وقيمتها بالنسبة إليه .

٤٢ ـ ملأنا البرّ حتى ضاق عنّا
ونحن البحر نملؤه سفينا
وعرض البحر وماء البحر
وجوف البحر (س ٦٧٩ / ٨٣٣) وتوج البحر (ل ـ «سفن»)

تكاد تتشابه هذه المفردات فى معانيها ، ولكن الشاعر يحاول دائما ـ وكما هو معروف فى المجتمع القبلى ـ أن يركز على «النحن» ، مظهرا بذلك قوة الجماعة ومكانتها ، ومؤكدا الضمير الجمعى الذى يبرزهم فى كل حال فوق مستوى الآخرين . وفوق ذلك فهناك تقابل بين (البر / البحر) ، على نحو يؤدى إلى توسيع رقعة النفوذ التى يسيطرون عليها ، وإرهاب الآخرين عن طريق عرض القوة ؛ وهو ما تهدف المعلقة إلى تحقيقه وبلوغه .

٤٣ ـ ولا تتوقف المعلقة عند حد التعبير عن المستوى الجمعى بالضمير (نحن) ؛ فهى تلجأ كثيرا إلى الضمير المتصل (نا) أو (النون) فى مثل قوله :

مَتَى نُعْقَدْ قَرِينَتُنَا بِحَبْلٍ ... نَجُذَّ الحَبْلَ أو نَقِصِ القَرِينَا

مَتَى نُنْقَلْ إلى قَوْمٍ رَحَانَا ... يَكُونُوا في اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

عَلَيْنَا البَيْضُ واليَلَبُ اليَمَانِي ... وأَسْيَافٌ يُقَمْنَ ويَنْحَنِينَا

ومع ذلك ، فقد رويت بعض الأفعال مبنية للمجهول مثل : (نَعْقِدْ / تُعْقَدْ ن ٢٣) ، (نَنْقُلْ / تُنْقَلْ ن ٢٣) . وبما أن الشاعر يعبر تعبيرا جمعياً وهو فى غاية تبجحه واستعلائه ، فإنه غير محتاج إلى التخفى والتوارى عن الأنظار ، بل هو طاف على السطح ، يتحدث بملء شدقيه ، معلنا استعداده لأى لقاء منتظر . إنه التحدى للملك من جهة ، وللناس من جهة أخرى ؛ ولذلك فلا خشية أو مواربة ، بل صراحة يعكسها العنف ويسمها بميسمه . وإذن فالرواية الصحيحة لكل ذلك هى البناء للمعلوم وإظهار « النحن » .

٤٤ — وقد نجد مثل ذلك التغيير فى المفردة الواحدة ، وتظل على ما هى عليه ولا تغير إلا فى حركة واحدة ، ولكن ذلك لا يغير فى المعنى ولا يؤثر فيه . وربما كان ذلك عائدا إلى كيفية نطق المفردة فيها بعد ، أو إلى التغيير الصوتى أو اللهجى من منطقة إلى أخرى ؛ ومن الصعب القطع بواحدة منها ، مثل :

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ فى خَزَازَى ... رَفَدْنَا فَوْقَ رَفْدِ الرَّافِدِينَا

ومثل :

وَنَحْنُ الحَابِسُونَ بِذِى أُرَاطَى ... تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرِينَا

فالمواقع الجغرافية (خُزازى / أراطى) تأتى أحيانا عليها الضم أو الفتح ، أو (خزاز) على أنه علم مذكر (ن ٢٣) ولكن من غير أن يخدش ذلك السمع أو الإحساس ، وإن كان الرجوع إلى المعاجم الجغرافية والأشعار الجاهلية يميل نحو ضم «خزازى» . وهو مسايرة للفتحة ، والفتحة المقدرة على الألف المقصورة فى المعلقة .

ومن ذلك أيضا تناوب الكسرة أو الفتحة فى مفردة ما بحيث يصعب تفضيل إحداهما على الأخرى ، وإن كان هناك ما يشجع على الأخذ بالأولى أو الثانية ، إما للمعنى أو الإيقاع الصوتى ، مثل :

لَيَسْتَلِبُنَّ أَبْدَانًا وَبِيضًا ... وَأَسْرَى فى الحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا

بَيْضًا (س ٦٧٦)

فالمفردة (بيضا) رويت بفتح (الباء) وبنصبها ؛ وهذا لا يؤثر على الإيقاع الوزنى . والمعنى بالكسر هو السيوف ، وبالفتح هو الدروع ، وكلاهما مقبول ، وإن كان هناك ما يرجح الفتح ؛ لأن حرف المد الطويل (الياء) أكثر انتشارا فى القصيدة من الفتح .

وهناك أيضا صيغة الفعل فى أزمنته الثلاثة ، بحيث يبدو الواحد منها مستساغا إلى جانب غيره ، مثل :

تَهَدَّدْنَا وأَوْعِدْنَا رُوَيْدًا ... مَتَى كُنَّا لأُمِّكَ مُقْتَوِينَا

فقد روى الفعلان (تهددنا / أوعدنا «توعدنا») بالمضارع والأمر (ن ٢٣) وإن كان الغالب أن فعل الأمر هو المرجح ؛ لأنه يستجيب لطبيعة التحدى التى يعلنها الشاعر من غير تردد .

وعلى الرغم من هذا الإيضاح الذى بيناه ، تظل المعلقة تحمل فى طياتها روايات عدة نستطيع عند إخضاعها للمنهج المتبع هنا أن نفترض وجهة قد تكون مقنعة . والمجال متروك للقارىء لكى يرى شدة الاختلاف فى الروايات فيها سيأتى ، مع الإشارة إلى الراجح والمفترض صحته ، دون الدخول فى تفصيلات كالسابقة .

يقول عمرو :

١ — أَلَا هُبِّى بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا ... وَلَا تُبْقِى خُمُورَ الأَنْدَرِينَا

جاء فى (ل — مدر ؛)

وَلَا تُبْقِى خُمُورَ الأَمْدَرِينَا

ومع أنه من الثابت جغرافيا أن «الأندرينا» قرية بالشام كثيرة الخمر ، وأن الشام كانت تزود الجزيرة بالخمور ، فإن صاحب الرواية الأخيرة يقول : «والعرب تسمى القرية المبنية بالطين واللبن المدرة ، وكذلك المدينة الضخمة يقال لها : « المدرة» . وهو تعليل لاستبدال النون بالميم فقط ، وإلا فإن (النون) هى المسيطرة على ألفاظ القصيدة ، يشاركها فى ذلك التنوين ، إضافة إلى أن الموقع الجغرافى له شهرته باسمه .

٢ — بِشُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّىِّ لُدْنٍ ... ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيضٍ يَخْتَلِينَا

ق (جـ ٤ ص ٦ — و — ص ٩)

وَبِيضٍ كَالعَقَائِقِ يَخْتَلِينَا

فعقيقة البرق : ما يبقى فى السحاب من شعاعه ؛ وهيهات أن يذهب عمرو هذا المذهب ؛ إنه يتناول ما هو مألوف سائغ لديه ، وما هو قريب منه ، ولن يصل به الخيال إلى تشبيه السيوف بالبرق ، فكيف به يشبهها بما تبقى فى السحاب من شعاع البرق ؟

٣ — وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الحَىِّ مِنَّا ... وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا

وجاء فى (ل — وهق)

وَقَدْ هَقَتْ كِلَابُ الحَىِّ مِنَّا

أى هربت .

وإن كانت الرواية الأخرى : (كلاب الحى / الجن ٢٢) ، فإن ذلك لن يغير من الأمر شيئا لأن (هفت) تحريف لاغير . قال أبو ذؤيب :

وَلاَ عَـرْفـا كَـلْبِـى لِـيُـبْـعِـدَ نَـفْـرَهَـا
وَلَـوْ نَـبَـحَـتْـنِـي بِـالـشَّـكَـاةِ كِـلاَبُـهَـا[٣٩]

وقال جابر بن حنى التغلبى :

وَكَـانَ مُـعَـاوِيـنَـا تَهِـرُّ كِـلاَبُـهُ
مَخَـافَـةَ جَـيْـشٍ ذِي زُهَـاءٍ عَـرَمْـرَمِ[٤٠]

٤ ــ حُـدَيْـا الـنَّـاسِ كُـلَّـهُـمُ جَـمِـيـعـاً
مُـقَـارَعَـةً بَـنِـيـهِـمْ عَـنْ بَـنِـيـنَـا

وقد جاء الشطر الثانى فى (ل ــ وحدا)

لِـتَـغْـلِـبَ فِي الْخُـطُـوبِ الأَوَلِـيـنَـا

وهذا التعليل والتوسل للجمل بالأفعال ضعيف فى المعلقة ؛ لأنه يأتى بالمصادر والأسماء والأدوات موقعا عليها الحركات : مقارعة .

٥ ــ كَـأَنَّ مُـتُـونَهُنَّ مُـتُـونُ غُـدْرٍ
تُـصَـفِّـقُـهَـا الـرِّيَـاحُ إِذَا جَـرَيْـنَـا

جاء فى (ل ــ «غرا»)

كَـأَنَّ مُـتُـونَهُنَّ مُـتُـونُ عِـدٍّ
تُـصَـفِّـقُـهُ الـرِّيَـاحُ إِذَا غَـرِيـنَـا

يقال : غرى العد : برد ماؤه .

ومع أنه من الواضح أن عمرا يفضل الفتح على غيره ، أى (تصفقها) فى مقابل (تصفقه) ، فإن رنين التكرار الذين تحدثه (الراء) فى (غدر) غير موجود فى (عد) . ومن الملحوظ أن الرنين من خصائص المعلقة ، إضافة إلى صورة الجمع فى (غدر) إزاء جمع المتون ، فى حين أنه مفرد فى العد .

وبعد كل هذا النقاش والتفصيل ، هل وصلنا إلى دحض فكرة الأناشيد المتعددة والروايات المختلفة التى مارسها الشاعر نفسه ، وأن المسئولية لا تقع إلا على الرواة وحدهم وليس على الذاكرة وحدها ، بل إن اللغة نفسها تتحمل المسئولية بسبب كثرة مترادفاتها وتداخل لغاتها ؟

لقد بينا أن الشاعر عمرو بن كلثوم كان يعتمد اعتمادا كليا على الجناس اللفظى والحروف القوية التى تناسب جو القصيدة الانفعالى المتوتر مثل (القاف) و (الكاف) ، وكان إلى جانب ذلك يخلق جوا موسيقيا عفويا يعتمد كثيرا على حرف المد للألف والفتحة ؛ وهو جو محاط بكبرياء الشاعر واستعلائه وانتفاخاته التى لا حدود لها .

وإذا أردنا أن نحقق إمكانية صحة هذا التحليل ، فعلينا أن ننظر فى قول فروة بن مسيك المرادى : (ل ــ طبب) .

فَـإِنْ نَـغْـلِـبْ فَـغَـلاَّبُـونَ قِـدْمـاً
وَإِنْ نُـغْـلَـبْ فَـغَـيْـرُ مُـغَـلَّـبِـيـنَـا[٤١]
وَإِنْ نُهْزَمْ فَـغَـيْـرُ مُـهَـزَّمِـيـنَـا

فهذا البيت يضاف أحيانا إلى المعلقة (ج ٤١٥) . وإن نظرة فاحصة لهذا البيت لتبين البون الشاسع بين عمرو وفروة . فعمرو يمثل روح المنتصر ، وفروة يمثل روح المهزوم . وليس أدل على ذلك من هذا التعثر فى ترديد الأفعال التى يتجنبها عمرو . فبيت فروة يتفق مع روح الهزيمة التى غمرت قبيلة مراد إثر هزيمتها على يد همدان فى وقعة الرزم[٤٢] . إنه يفترض الغلبة لقومه ويمنيهم بالانتصار ؛ أما عمرو فلا يتصور هزيمة أبدا ؛ إنه منتصر أبدا ، يسحق أعداءه ويلحق بهم أشنع الهزائم فى كل وقت وفى أى مكان . ولعلنا نزداد اقتناعا بشخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما التبس علينا كل ذلك بقصيدة لأمية بن أبى الصلت على وزنها وقافيتها ، مطلعها :

عَـرَفْـتُ الـدَّارَ قَـدْ أَقْـوَتْ سِـنِـيـنَـا
لِـزَيْـنَـبَ إِذْ تَحُـلُّ بِـهَـا قَـطِـيـنَـا[٤٣]

فليس من شك أنها وصاحبها نوع مختلف ، وأن عمرا ومعلقته نسيج وحدهما . هذا على الرغم من أن أبياتا فى قصيدة أمية قد جاءت على منوال قصيدة عمرو ، وهى قوله :

وَرِثْـنَـا الْـمَـجْـدَ عَـنْ كُـبْـرَى نِـزَارٍ
فَـأَوْرَثْـنَـا مَـآثِـرَنَـا الْـبَـنِـيـنَـا
وَكُـنَّـا حَـيْـثُ يَـرَوْنَ الْـقَـتْـلَ مَجْـداً
وَشِـيـبـاً فِي الْحُـرُوبِ مُجَـرَّبِـيـنَـا

وقوله :

تُخَـبِّـرُكَ الْـقَـبَـائِـلُ مِـنْ مَـعَـدٍّ
إِذَا عَـدُّوا سِـعَـايَـةَ أَوَّلِـيـنَـا
بِـأَنَّـا الـنَّـازِلُـونَ بِـكُـلِّ ثَـغْـرٍ
وَأَنَّـا الـضَّـارِبُـونَ إِذَا الْـتَـقَـيْـنَـا
وَأَنَّـا الْـمَـانِـعُـونَ إِذَا أَرَدْنَـا
وَأَنَّـا الْـعَـاطِـفُـونَ إِذَا دُعِـيـنَـا
وَأَنَّـا الْحَـامِـلُـونَ إِذَا أَنَـاخَـتْ
خُـطُـوبٌ فِي الْـعَـشِـيـرَةِ تَـبْـتَـلِـيـنَـا
وَأَنَّـا الـرَّائِـعُـونَ عَـلَى مَـعَـدٍّ
أَكُـفًّـا فِي الْـمَـكَـارِمِ مَـا بَـقِـيـنَـا

وقوله :

وَأَنَّـا الـشَّـارِبُـونَ الْـمَـاءَ صَـفْـواً
وَيَـشْـرَبُ غَـيْـرُنَـا كَـدَراً وَطِـيـنَـا[٤٤]

وسيجد المتأمل فى هذه الأبيات الصنعة الظاهرة عليها ، ومحاولة المتنحل أن يقلد أو يقتبس من عمرو . كما يبدو الفرق واضحا بينها وبين قصيدة الراعى النميرى المعارضة لها ، خصوصا فى أبياتها الأخيرة ، حيث نحس بضعف الصوت الفخرى فيها . ففى حين يرتفع صوت عمرو غاضبا مجلجلا ، يتطامن صوت الراعى تطامنا واضحا . ويتبين لنا ذلك فى قول الراعى :

وَرَدْنَ الْمَجْدَ قَبْلَ ابْنَيْ نِزَارٍ
فَمَا شَرِبُوا بِهِ حَتَّى رَوِينَا(١٥)

والصورة الاستعارية عند الراعى «وردن المجد» تقابلها الصورة الحقيقية عند عمرو «وردنا الماء» . والمجد عند الراعى يشترك فيه غيرهم معهم ، أما المجد عند عمرو ــ كما عرفنا ــ فخاص بهم وحدهم ، لا يشاركهم فيه أحد وكذلك الماء ــ رمز السيطرة فى الجاهلية ــ تتحكم فيه تغلب وحدها ، أما غيرهم فيشربون « كدراً وطيناً» . ولا شك أن منهجنا الذى طبقناه هنا سيسعفنا من التفريق بين القصيدتين .

كذلك تتضح شخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما عقدنا موازنة بينها ، وبين شخصية الكميت وشخصية قصيدته النونية التى يقول مطلعها :

أَلَا خُبِّيتِ عَنَّا يَا مَدِينَا
وَهَلْ بَأْسٌ بِقَوْلٍ مُسْلِمِينَا(١٦)

ولعلنا بعد ذلك نتفق فى أن البيتين اللذين أضيفا إلى المعلقة : مما أضيف إليها من أبيات خارجة عن روح النص وعن روح صاحبه ، فهما بيتان ليسا منها فى شىء ، وهما :

صَفَاراً صُفِّقَتْ مِنْ عَهْدِ نُوحٍ
بِبَطْنِ الدَّنِّ يَبْتَذِلُ الشَّبِينَا
يَشُوقُ الْمَرْءَ مِنَّا وَهْوَ نَاشٍ
وَإِنْ هُوَ شَابَ شَاقَ الْعَالَمِينَا
(ن ١٨)

* روايات المعلقة والرموز المستخدمة هنا فى التحليل :

(ت) أبو بكر يحيى بن على بن محمد بن بسطام الشيبانى التبريزى : كتاب شرح القصائد العشر ، تحقيق : شالز جيمز ليال (كلكتا ، مط ، دار الإمارة ١٨٩٤ م) ص ١٠٨ ــ ١٢٤ .

(ن) Th. Nöldeke, Fünf Möallaqāt (Wien 1899) pp. 14-39.

وانظر أيضا : F.E. johnson, The Seven Poems, (London, Luzac & co. 1894) PP. 130-165.

(ز) أبو عبد الله الحسن بن أحمد بن الحسين : الزوزنى شرح القصائد السبع (بيروت ، دار بيروت ١٩٧٢ م) ص ١١٨ ــ ١٣٥ .

(س) أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، تحقيق : أحمد خطاب ، (بغداد ، مط ــ الحكومة ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) ق ٢ ، ص ٦١٣ ــ ٦٨٣ ، ٧٧١ ــ ٨٣٨ .

(ب) أبو بكر محمد بن قاسم الأنبارى ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق : عبد السلام هارون (مصر ، مط ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٨٠ م) . ص ٣٦٩ ــ ٤٢٨ .

(ج) أبو زيد محمد بن الخطاب القرشى ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق : محمد على الهاشمى (الرياض ، مط جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط أولى ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م ــ ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٣٨٧ ــ ٤١٥ .

(و) أبو الحسن أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة ، الخانجى ط ٣ ــ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨١ م)

(ل) ابن منظور ــ اللسان .

** فيما يتعلق بالحروف وصفاتها : انظر :

- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، (مصر ــ مط ــ الفنية الحديثة ط ٤ ١٩٧٢ م) ص ٢٤ ــ ٤١ .
- يوسف الخليفة أبو بكر ، أصوات القرآن ، (الخرطوم ، مكتبة الفكر الإسلامى ط ــ أولى ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٣ م) ص ٥٤ ــ ٥٦ ، ٧٥ ــ ٧٧ ، ٨١ ــ ٨٢ ــ ٨٨ .. الخ .
- أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوى ، (القاهرة ــ مط ــ سجل العرب ط ٢ ١٩٨٢ م . ص ١٦٧ ــ ٢٧٩ .
- كمال إبراهيم بدرى ، علم اللغة المبرمج ، (الرياض ، مط ــ جامعة الملك سعود ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ، ص ١١١ ــ ١٢٣ .

الهوامش

١ – ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر: إبراهيم الكيلاني، (تونس، مط – مصنع الكتاب، ط – أولى ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م، ص ١٩٤ – ١٩٥.

٢ – M. Zwetiler, The Oral Tradition, Ohio, Ohio Univ. Press 1972, p. 194.

٣ – M. Zwetiler, «Classical Arabic Poetry Between Folk and Oral Tradition, Journal of the American Oriental Society, No. 96 (1976) p. 212.

٤ – أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون. (مصر – مط – السنة المحمدية ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨م)، ص ٣٣٩.

٥ – أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البجاوي، (مصر، مط – لجنة البيان العربي ١٩٦٥ م) ص ٥٥٣.

٦ – القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص ٢١٨.

٧ – المصدر نفسه، ص ٢٠٨، ص ٢١٠.

٨ – أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر (مصر – دار المعارف ١٩٦٦ م) ص ١٩٠، ٢٦٣.

٩ – إبراهيم بن محمد البيهقي، المحاسن والمساوىء، (بيروت – دار صادر ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م) ص ٤٢٧.

١٠ – محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر (مصر – دار المعارف للطباعة والنشر ١٩٥٢ م) ص ١٢٧.

١١ – المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. (القاهرة، مط، عيسى البابي الحلبي ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م، ص ٧

١٢ – M.Zwetiler, The Oral ... p. 195

١٣ – M.C. Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study in Five Preislamic Arabic Odes. paris and the Hague, Mouton, 1970.

١٤ – K. Abu-Deep, Towards a Structural Analysis of Pre-islamic Poetry (1): The Key Poem International Journal of Middle East Studies, No. 6 (1975) pp. 148-184. Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry, (11), The Eros Vision, Edebiyat, No. 1 (1976) PP. 3-69.

ومع ذلك فإن دراسته المتأخرة لقصيدة عمرو مختلفة تمام الاختلاف عن دراستنا هنا: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، (مصر، مط – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م) ص ٦١٥ – ٦٢٩.

١٥ – Zwetiler, The Oral... PP. 52- 35, 75-26, 234- 262.

١٦ – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ ١ ص ٢٣٤ – ٢٣٥.

١٧ – المرزباني، الموشح، ص ١١٠ – ١١١

بل إن ابن دريد يجعل إنشاد قصيدة الحارث بن حلزة ليس بين يدي عمرو بن هند بل بين يدي المنذر بن ماء السماء. الاشتقاق ص ٣٤٠.

١٨ – هبة الله أبو البقاء المزيدي، المناقب المزيدية، مخطوطة المتحف البريطاني رقم Add 23, 296 الورقات ٢٨، ١٢٥ ب.

١٩ – التبريزي: كتاب شرح القصائد العشر ص ١٠٨.

٢٠ – فلقد أشير فيما أشير إليه من دواعي العداوة والبغضاء بين الاثنين أن عمرو بن كلثوم رفع يده فلطم حُجر بن خالد بين يدي الملك، فغضب الملك وقام ابن كلثوم، فلما كان الليل أقبل حجر حتى دخل على عمرو بن كلثوم نيته فلطمه فنادى آل تغلب. ويصف الرواية وضعا شبيها بوضع انفضاض تغلب على خيم الملك حين قال: فوالله مازالت الخيل تثوب حتى ظننت أن الأرض كلها خيل، ثم يقول: وفلما كان آخر ذلك إذا مناد ينادي فوق قصر الملك: يا حجر بن خالد، أنالك جار»، وتبين كراهية عمرو بن هند لعمرو بن كلثوم بعد أن أجار حجرا وقال له: «اقتلت الرجل»، فأجابه حجر بل لطمته. فقال عمرو له: «أف لك». انظر التبريزي: ص ٢٥٨، كتاب أشعار الحماسة، تحقيق: غيورغ ولهلم فريتغ (بن ١٨٢٨).

وانظر هجاء عمرو بن كلثوم المرير لعمرو بن هند وتهديده الشديد له: عمرو ابن كلثوم، تحقيق: فريتس كرنكو، مجلة المشرق س ٢٠ ع ٧ تموز ١٩٢٢ م. ص ٥٩٤ – ٥٩٥.

٢١ – المزيدي، المناقب ... ورقة ١٢٥ أ.

٢٢ – المصدر نفسه، ورقة ٢٨ أ.

٢٣ – مصطفى الغلاييني، رجال المعلقات العشر، (بيروت المكتبة العصرية ط – ٢) ص ١٩٧.

٢٤ – القرشي، الجمهرة، ج ١. ص ٢٠٩.

٢٥ – سيد بن علي المرصفي، رغبة الأمل، (مصر مط النهضة، ط أولى ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م) جـ ٢ ص ١٧٦.

٢٦ – Mohamed Al-Nowaihi, A Rhapraisal of the Relation between Form and Content in Classical Arabic Poetry, Attidel Terzo Congresso du Studi Arabi e Islamic (Ravello, 1966) (Naples, 1967) PP. 519-40.

وانظر أيضا كتابه: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه. القاهرة – مط – الدار القومية ١٩٦٦ م) جـ ٢.

٢٧ – يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات (دمشق، مط .. وزارة الثقافة ١٩٧٨) ص ٢٥٩

٢٨ – ديوان الأعشى، تحقيق، محمد حسين (مصر، مط، النموذجية ١٩٥٠) ص ٥٥

٢٩ – أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري الحماسة تحقيق لويس شيخو (بيروت، مط – دار الكتاب العربي ط ٢ ١٣٨٢ / ١٩٦٧ م) ص ٨٧

٣٠ – الزَّبيدي: التَّاج، «بلط».

٣١ – ديوان جرير: تحقيق إيليا حاوي (بيروت – دار الكتاب اللبناني ط أولى ١٩٨٢ م) ص ٦٧٦.

٣٢ – أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي: الأمالي، بيروت، دار الآفاق الجديدة جـ ٢ – ص ١٣٣، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠ م.

٣٣ – شرح ديوان عنترة بن شداد: تحقيق. عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، القاهرة مط – شركة فن الطباعة ب ت، ص ١٧٣

٣٤ – ديوان عمرو بن كلثوم، ص ٥٥٩.

٣٥ – أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ومحمود محمد شاكر (مصر – مط – المدني ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥ م.) ج ٣، ص ١٢١٢.

٣٦ – القرآن الكريم سورة (ص) آية رقم ٣٨. كما وردت الآية نفسها في سورة (إبراهيم) آية رقم ٤٩.

٣٧ــ السكرى ، شرح أشعار الهذليين جـ ٢ ، ص ٨١٥ .

وقال مليح :

تأسى بأجزاع الطحى كأنه
لكيك أسارى فك عنه السلاسل

المصدر نفسه ، جـ ٣ ، ص ١٠٦١ .

٣٨ــ ديوان أبي قيس صيفي بن الأسلت ، تحقيق . حسن محمد باجودة (مصر مط ـ السنة المحمدية ١٣٩١ / ١٩٧٣م) ص ٧٤ .

وقال قيس بن الخطيم :

ألا أبلغا ذا الخزرجي رسالة
رسالة حق لست فيها مفندا

ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق : ناصر الدين الأسد (بيروت ، دار صادر . ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧م) ص ٢١٦ .

٣٩ ــ السكرى ، شرح أشعار الهذليين ، جـ ١ ، ص ٥٥ .

٤٠ ــ أبو العباس المفضل بن محمد الضبي ، المفضليات ، تحقيق : كارلوس يعقوب لايل (بيروت ــ مط ــ الآباء اليسوعيين ١٩٢٠ م) . ص ٤٤١ .

٤١ ــ أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (مصر ــ دار المعارف ١٩٦٢ م) جـ ٣ ، ص ١٣٥ .

٤٢ ــ المصدر نفسه . ص ١٣٤ ــ ١٣٥ .

٤٣ ــ ديوان أمية بن أبي الصلت ، تحقيق : بشير يموت (بيروت ـ مط ـ الوطنية ، ط . أولى ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤م) . ص ٦٦ .

٤٤ ــ المصدر نفسه ، ص ٦٦ ــ ٦٨ .

٤٥ ــ ديوان الراعي النميري ـ تحقيق : راينهرت فايبرت (فيسبادن ، فرانس شتاينر ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٠م) . ص ٢٧٢ ــ ٢٧٦ .

٤٦ ـ ديوان الكميت الأسدي ، تحقيق : داود سلوم (النجف ، مط ، النعمان ١٩٦٩ م) ج ٢ ، ص ١١٤ ، وانظر ص ١٠٩ ـ ١٣٤ .

وانظر : ديوان ابن الدمينة ، تحقيق : أحمد راتب النفاخ (مصر ـ مط المدني ١٣٧٩هـ) ص ١٥٠ ــ ١٥٩ .

ومن الروايات الفاسدة للقصيدة رواية الإبشيهي :

تُرِيكَ ، إذا دخلت على خلاء
قد أمنت عُيُوْن الكاشحينا

بثدي مثلُ حق العاج حسنا
حصينا من أكف اللامسينا

شهاب الدين بن محمد الإبشيهي « المستطرف في كل فن مستظرف (مصر ، مط ـ مصطفى البابي الحلبي ط ـ الأخيرة ١٣٧١ هـ ١٩٥٢) جـ ٢ ص ٢٣ .

ومما لا يتفق مع طبيعة المعلقة ولا طبيعة صاحبها ما نسب إليه من قوله :

كأنَّ المسكَ نكهتُهُ بفيها
وريحَ قرنفلٍ والياسمينا

الزبيدي ، التاج : « قرنفل » .



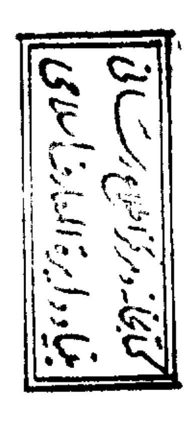
رسائل جامعية

مفهوم الواقعية

فى أدب محمود البدوى القصصى

(١٩٠٨ — ١٩٨٦)

عرض : **مصطفى عبد الشافى مصطفى**



عرض لرسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث مصطفى عبد الشافى مصطفى إلى قسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية .

وقد أشرف على الرسالة الاستاذ الدكتور السعيد بيومى الورقى ، ناقشها الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة ، الاستاذ الدكتور سيد حامد النساج .

وأجيزت الرسالة بتقدير جيد جداً .

سعى هذا البحث إلى دراسة أعمال القاص محمود البدوى (١٩٠٨ — ١٩٨٦ م) ، الذى ولد فى أسيوط ، وعاش ومات فى مصر ، وقدم للمكتبة العربية رواية وإحدى وعشرين مجموعة قصصية ، وكتاباً فى أدب الرحلات ، فى حقبة ما بين عام ١٩٣٥ — ١٩٨٥ .

وقد انقسم البحث إلى مقدمة وأربعة أبواب وخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع .

فى المقدمة تناول الباحث القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث ، فقد كان أمام أدباء العصر الحديث فى مصر حين أخذوا يعالجون فن القصة القصيرة اتجاهان متمايزان :

الاتجاه الأول يتمثل فى ما وصل إليه الشكل القصصى فى التراث العربى من الأمثال والحكايات والأخبار والمقامات . والاتجاه الثانى يتمثل فى تلك النماذج القصصية المترجمة ، التى تنتمى فى أغلبها إلى نتاج العصر الرومانسى .

وقد وقف هذان الاتجاهان فى البداية على طرفى النقيض ، لطبيعة الصراع الذى كان بين أنصار الاتجاه الغربى وأنصار إحياء التراث العربى . وقد اتجه أنصار الثقافة العربية إلى إحياء الشكل العربى فى حكاياته ومقاماته وتمثلها ، واتجه أنصار الثقافة العربية ، إلى الكتابة على مثال تلك النماذج المترجمة . وكان لما قدمته هذه المحاولات الأولى ، سواء منها ما عمد إلى إحياء التراث العربى أو ما اتجه إلى تقليد الشكل الغربى ــ كان له أثره فى خلق وعى قصصى بين القراء والأدباء . وقد مهد ذلك للقصة القصيرة أن تحتل مكاناً لها فى الأدب العربى الحديث . وقد تقدمت القصة القصيرة فى مصر بفضل رواد خمسة هم : محمد تيمور ، وعيسى عبيد ، وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين .

ومحمود البدوى واحد من جيل عاصر جيل الرواد ، واستوعب تجربتهم الفنية والفكرية ، وساهم معهم فى تأصيل هذا الفن الجديد ، إلا أن تجربته الفنية كانت أكثر ثراءً وامتداداً ؛ فهو ينتمى أصلاً إلى جيل الوسط الذى يضم عدداً من الكتاب المبدعين ، أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ، وأمين يوسف غراب ، ونجيب محفوظ ، وغيرهم .

عاش البدوى تجارب الرواد وسعيهم لتأصيل فن القصة فى الأدب العربى الحديث ، وتعرّف الفن الجديد فى إبداع الكتاب الغربيين ، ومن ثم اتجه إلى بلورة رؤية خاصة به فى صياغة تحرص على الالتزام بالتقاليد الفنية لهذا الفن . وكان نتاج هذا رواية وإحدى وعشرين مجموعة قصصية ، أبدعها فيما بين عام ١٩٣٥ ، عام صدور روايته (الرحيل) ، وعام ١٩٨٥ ؛ وهو العام الذى أصدر فيه مجموعته الأخيرة (السكاكين) .

وقدمت هذه الأعمال عالماً فياضاً ثرياً ، طرح رؤية الكاتب

وتطور هذه الرؤية ، كما طرح تطور تعامله مع الشكل الأدائى كذلك .

ثم أوضح الباحث تطور مفهوم الواقعية فى إبداع الكاتب ؛ فقد بدأ محمود البدوى إبداعه القصصى فى ظل مفهوم لم يكن قد تبلور بعد للواقعية ؛ إذ كان المستقر فى الأذهان آنذاك أن الواقعية هى تناول المشكلات الاجتماعية بقصد الإصلاح الأخلاقى والاجتماعى ، وذلك دون النظر إلى طبيعة الرؤية الواقعية فى التناول والأداء . فالرومانسية تهتم بالمشكلات الاجتماعية كما تهتم الواقعية ، لكن هناك اختلافاً فى التناول بطبيعة الحال ، لاختلاف المنظور الرومانسى عن الواقعى . وهكذا كانت الأعمال الأولى للبدوى مزيجاً من الواقعية والرومانسية ، تبلور لها مفهومها الواقعى بعد ذلك فى مرحلة تالية ، تطورت فى دورها من مجرد الرؤية النقدية والتسجيلية إلى رؤية تجمع بين التسجيل والنقد والتحليل .

وقد أراد الباحث فى هذه الرسالة أن يدرس مفهوم الواقعية فى قصص محمود البدوى من خلال منهج يعتمد أصلاً على النص الأدبى قراءة وتحليلاً ، ويحاول من خلال هذا المنهج أن يدرس المضمون وما يطرحه من قضايا ، كما يدرس أيضاً علاقة التفاعل بين هذا المضمون وأسلوب الأداء الفنى أو ما يسمى أحيانا بالمعيار الفنى للقصة .

ووفقاً لهذا المنهج قسم الباحث بحثه إلى أربعة أبواب : الباب الأول (مدخل تمهيدى للدراسة) ، وينقسم إلى فصلين :

الفصل الأول : الواقعية فى القصة المصرية القصيرة ، نشأتها وتطورها .

تناول الباحث فى هذا الفصل نشأة الواقعية فى الأدب العربى الحديث وتطور مفهومها فى القصة العربية الحديثة من خلال صورها التى قسمها الباحث إلى واقعية رومانسية وواقعية اجتماعية ،وواقعية تحليلية ، وواقعية متفائلة ، وواقعية فلسفية ، وواقعية نفسية ، وقصة تيار الوعى .

ومن خلال تلك الصور تناول الباحث أهم الخصائص والأعلام ، مع تحليل بعض النماذج التى تمثل الاتجاه .

فالواقعية الاجتماعية من أهم كتابها يحيى حقى ، والواقعية التحليلية من أهم روادها محمود البدوى ، والواقعية المتفائلة يعد يوسف إدريس من أهم كتابها ، والواقعية الفلسفية من أهم كتابها نجيب محفوظ . . . إلخ .

وجاء الفصل الثانى فى الرسالة بعنوان « المؤثرات الواقعية فى أدب محمود البدوى » ، وينقسم إلى قسمين : مؤثرات عامة ، ومؤثرات خاصة .

تناول الباحث فى المؤثرات العامة ظروف العصر السياسية ، الثقافية ، الاجتماعية والاقتصادية ، الفكرية .

أما المؤثرات الخاصة فهى العوامل التى كونت محمود البدوى ثقافياً وفكرياً ووجدانياً وفنياً ، ووجهته وجهة واقعية ، تعاونت فيها عوامل النشأة والتربية والبيئة والثقافة وغيرها من المؤثرات الخاصة .

أما الباب الثانى فيعد من أهم أبواب الرسالة ، وهو بعنوان « عالم محمود البدوى القصصى » ، وقد قسمه الباحث إلى أربعة فصول :

الفصل الأول : يختص بعالم القرية ، وفيه تناول الباحث القصص التى تدور أحداثها فى القرية ، سواء فى الوجه القبلى أو الوجه البحرى ، من خلال تأثير القرية على الكاتب ، ورؤيته للقرية ، وتمثله إياها فى إبداعه الفنى ، وقضاياه الفكرية التى عرضها من خلال مفردات عالم القرية .

الفصل الثانى : يختص بعالم المدينة ، وفيه تناول الباحث تجسيد البدوى لعالم المدينة من خلال نظرته الواقعية ، واستيعابه لجوهر المدينة ، وموقف الكاتب من المدينة ، وذلك كله من خلال قصص دارت فى المدينة ، خصوصاً فى القاهرة والإسكندرية والسويس .

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان « الأجواء الأجنبية فى قصص محمود البدوى » . ويرى الباحث أنها تمثل محوراً مهماً من محاور محمود البدوى القصصى . وقد عكست هذه الأجواء مكونات شخصية محمود البدوى ، وأبعاد موقفه من الإنسان ، ومفهومه للفن .

وقد زار محمود البدوى كثيراً من دول أوروبا الشرقية ، وانعكس ذلك فى أدبه ، فتعددت موضوعاته بتعدد البيئات .

ويأتى الفصل الرابع بعنوان (الجنس فى قصص محمود البدوى) .

وفيه أوضح الباحث استغلال البدوى للجنس لتقديم الأبعاد الاجتماعية والبيولوجية للإنسان ، فالجنس يمثل عالماً خاصاً عند البدوى ، استغله الكاتب لتعرية النفس البشرية ، متأثراً فى هذا بعلم النفس ، وألف ليلة وليلة ، وبالكتاب الغربيين ، بخاصة ألبرتو مورافيا .

والباب الثالث من هذا البحث بعنوان « تطور مفهوم الواقعية فى أدب محمود البدوى القصصى » .

بدأ الباحث هذا الباب بنظرة عامة ، تناول فيها تطور مفهوم الواقعية فى أدب محمود البدوى ، ثم بعد ذلك قسم الباب إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الواقعية الرومانسية .

وفى هذا الفصل من الرسالة بين الباحث ارتباط جيل البدوى بالرومانسية فى بداية أعمالهم ، وتأثرهم بالمنفلوطى . ومن أهم رواد هذا الاتجاه محمد عبد الحليم عبد الله . ثم ذكر الباحث خصائص القصة القصيرة وملامحها لدى هذا الجيل ، مع عرض نماذج للقضايا التى تعرضوا لها .

ثم تناول الباحث الرومانسية فى أدب محمود البدوى القصصى ، خصوصاً فى رواية « الرحيل » (١٩٣٥) والمجموعة القصصية المسماة « رجل » (١٩٣٦) ؛ لأنهما يمثلان هذه المرحلة . ثم بين

ملامح الرومانسية والواقعية فى إبداع هذه المرحلة ، وتداخل المذهبين فى فن الكاتب ، وفى تشكيل رؤيته .

وفى الفصل الثانى (الواقعية الاجتماعية) تناول الباحث العوامل التى أثرت فى تكوين النظرة الواقعية عند جيل البدوى ، ثم تناول بالدرس والتحليل ملامح الواقعية فى أدب محمود البدوى القصصى ، التى كانت فى بدايتها واقعية اجتماعية ذات صبغة نقدية ، تهتم بنقد أوضاع المجتمع وكشف عيوبه من خلال نظرة تسجيلية تهتم بالملاحظة والرصد .

الفصل الثالث وعنوانه « الواقعية التحليلية » :

وفيه تناول الباحث تطور النظرة الواقعية عند الكاتب ، حيث لم تعد تكتفى بنقد الأوضاع الاجتماعية ، بل اتجهت إلى تحليل الأبعاد والظروف ؛ فالفرد والواقع فى كليهما نتاج ظروف ومؤثرات بعضها خاص وبعضها عام . وفى هذا الفصل انتهى الباحث إلى أن محمود البدوى يعد من أهم رواد الواقعية التحليلية فى القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث .

الباب الرابع : « عناصر البناء الفنى فى قصص محمود البدوى » .

حلل الباحث عناصر البناء الفنى فى قصص محمود البدوى مبيناً كيف كانت هذه العناصر انعكاساً طبيعياً لرؤيته الواقعية فى مراحلها المختلفة ؛ وذلك من خلال ثلاثة فصول :

الفصل الأول : « الحدث » .

وفيه تناول الباحث الحدث فى القصة القصيرة بعامة ، ثم الحدث فى قصة البدوى بخاصة . والحدث عنصر أساسى من عناصر القصة القصيرة عند محمود البدوى ؛ فهو يركز على حدث رئيسى داخل إطار الوحدة المكانية والزمانية . كذلك أوضح الباحث أن للمكان المتحرك دوره فى قصص البدوى .

الفصل الثانى : « الشخصيات » .

وقد بين الباحث دور الشخصية فى قصة البدوى ؛ فالشخصية عنصر مؤثر وفعال فى نمو الحدث ؛ ومن هنا اهتم بها الكاتب اهتماماً دفعه إلى تقديم الشخصية من الخارج ومن الداخل . ثم بين الباحث تردد شخصيات البدوى بين الخير والشر ، كما درس دور المرأة فى قصة البدوى ، حيث تكمن المرأة وراء أغلب الشخصيات ، ويكون ذلك من خلال علاقة جنسية فى الغالب الأعم .

الفصل الثالث : « لغة السرد والحوار » .

بدأ الباحث هذا الفصل بمقدمة فى وظيفة اللغة فى الأدب ، ثم تناول أسلوب الشخصيات وأسلوب الحوار ، واهتم اهتماماً خاصة فى هذا الفصل بدراسة ارتباط اللغة بالأحداث والشخصيات ، وملاحظة تطور لغة السرد بتطور مراحل الواقعية فى قصص البدوى ؛ فاللغة فى المرحلة الرومانسية مثلاً لغة عاطفية انفعالية ، مع تأنق واضح فى الصياغة .

وفى المرحلة الواقعية تصبح اللغة أداة توصيل ونقل للأفكار فى صياغة واقعية امتزجت بالتحليل النفسى فى المرحلة التحليلية . ثم درس الباحث مفهوم القصة الشعرية عند البدوى ، وتأثره فيها بالكاتب الروسى أنطون تشيكوف . وأخيراً درس الباحث الحوار عند البدوى ، ومزْجه بين العربية والعامية أحياناً ، تبعاً لما يقتضيه الموقف .

ثم ختم الباحث رسالته بخاتمة تتضمن أهم النتائج التى توصل إليها ، فأوضح كيف أن الواقعية كانت هى السمة التى ميزت أدب محمود البدوى القصصى ، وأنه فى واقعية هذه بدأ متردداً فى مرحلة إبداعه الأولى بين الواقعية والرومانسية ، فمزج كثيراً من المشاعر والأفكار الرومانسية برؤية واقعية لم تكن معالمها قد تحددت بعد ، ثم تطورت هذه الرؤية إلى واقعية اجتماعية ، اعتمدت اعتماداً كبيراً على الواقعية النقدية الغربية فى كشفها عن مشكلات المجتمع وفضح أسراره الخفية . ولم تلبث الرؤية الواقعية عند البدوى أن تبلورت فى مرحلة أكثر نضجاً ووعياً ، هى مرحلة الواقعية التحليلية ، حيث أصبح البدوى باتجاهه إلى التحليل الخارجى والداخل للشخصيات والأحداث ، من أهم كتاب الواقعية التحليلية فى الأدب القصصى الحديث فى العالم العربى .

وقد حرص الباحث فى هذه الدراسة على أن يوضح تضافر الشكل والمضمون ، وانعكاس المضمون على البناء المعمارى للقصة عند محمود البدوى ، ثم ذيل البحث بثبت بالمصادر والمراجع التى اعتمد عليها .



وثائق

نصوص من النقد الغربى الحديث

ت . س . إليوت

- جدوى الشعر وجدوى النقد
دراسات فى علاقة النقد بالشعر فى انجلترا (الجزء الثالث)

فلفهارت هاينريكس

- يد الشمال
- آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح « الاستعارة »

نصوص من النقد العربى الحديث

الشيخ نجيب الحداد

- الأدب المقابل وبداية الأدب المقارن

فى الدراسات العربية الحديثة الشيخ نجيب الحداد
ومقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى

يد الشمال
آراء حول الاستعارة
ومعنى المصطلح « استعارة »
فى الكتابات المبكرة فى النقد العربى

تاليف : فلفهارت هاينريكس
ترجمة : سعاد المانع

كاتب هذا البحث هو فلفهارت هاينريكس Wolfhart Heinrichs . وهو مهتم فى أبحاثه بالدراسات العربية المتصلة بالأدب والنقد القديمين . وهو يعمل أستاذاً فى « قسم لغات الشرق الأدنى وحضاراته » بجامعة هارفارد بكمبردج فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ويقوم برئاسة القسم منذ بضع سنوات .

له بحوث متعددة تتصل بالأدب والنقد والبلاغة ، منها مؤلف عن صلة النقد عند حازم القرطاجنى بالنقد عند أرسطو ، وقد نشر بالألمانية سنة ١٩٦٩ فى بيروت (نشره المعهد الألمانى للأبحاث الشرقية) ، وعنوانه : Arabiche Dichtung Und Griechische Poetik; Hazim Al-Qartagannis Grundlegung Der Poetik, Mit Hilfe Aristotelischer Begriffe.

ومنها بحث « يد الشمال ، آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح « استعارة » فى الكتابات المبكرة فى النقد العربى » . نشر بالإنجليزية سنة ١٩٧٧ ، وهو موضع الترجمة الحالية . ومنها بحث عن (الاستعارة والبديع والعلاقة المتبادلة بينهما فى الكتابات النقدية العربية المبكرة) . نشر بالإنجليزية سنة ١٩٨٤ فى مجلة تاريخ العلوم العربية والإسلامية ، التى يصدرها فؤاد سزكين من معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية ، فى إطار جامعة فرانكفورت بألمانيا الغربية . ومنها بحث عن « الاستعارات المزدوجة فى الشعر المحدث (العباسى) » - نشر بالإنجليزية سنة ١٩٨٦ .

يهدف المؤلف فى هذه الدراسة إلى إيضاح فكرته حول أن معنى مصطلح « الاستعارة » فى بداية ظهوره فى الكتابات العربية المتصلة بالنقد والبلاغة ، خلال القرون الأولى من الإسلام ، كان مختلفاً اختلافاً جذرياً عما تطور إليه هذا المعنى فيما بعد . فهو يرى أن المنظرين الأوائل كانوا فى كتابتهم عن الاستعارة لا يرون فيها إلا ما تمثله « الاستعارة المكنية » حسب المصطلح المتأخر للبلاغيين ، كما تبدو فى البيت المعروف للبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ومن ثم كانت تعريفات المنظرين الأوائل وشواهدهم وتعليقاتهم - كما توضحها الدراسة - تنصب على هذا النوع من الاستعارة . وتقصى تعريفات المنظرين الأوائل وشواهدهم يشير إلى أن فكرة النقل ، بمعنى نقل الاسم من شىء إلى شىء ، أو نقل المعنى من شىء إلى شىء ، لم تكن مما يستعملونه ، وأن فكرتهم هذه عن الاستعارة لم تكن قائمة على التشبيه ، وإنما كانت تعتمد التمثيل . ومن هنا وجد تبادل بين كلمة مَثَل وتمثيل واستعارة فى الكتابات المبكرة فى هذا المجال .

بعد ذلك أخذت التعريفات تتغير لتشير إلى الاستعارة التي يعتمد فيها نقل الاسم من شيء إلى شيء ، أو نقل المعنى من شيء إلى شيء ، مثل إطلاق النرجس على العين ؛ وهو ما يمثل « الاستعارة التصريحية » حسب المصطلح المتأخر للبلاغيين . وهنا بدأ ظهور علاقة الاستعارة بالتشبيه . ولكن هذا التطور فى معنى « الاستعارة » لم يصحبه تمييز بين هذين النمطين المختلفين فى الاستعارة (اللذين يطلق عليهما المؤلف « الاستعارة القديمة » و« الاستعارة الحديثة ») حتى عصر عبد القاهر الجرجانى . وهذا يبرز كيف أن المصطلح الواحد « استعارة » كان يستعمل ليدل على معنى معين فى أذهان المنظرين الأوائل ، ثم استعمله المنظرون الذين جاءوا بعدهم ليدل على معنى مختلف فى أذهانهم . والمؤلف هنا لم يغفل عن أن كلا النوعين من الاستعارة كان موجوداً فى الشعر القديم ، ولكنه يشير إلى أن ما أطلق عليه « الاستعارة القديمة » كان هو ما جذب اهتمام المنظرين الأوائل ليطلقوا عليه مصطلح « استعارة » . كذلك يشير الباحث إلى أن الدراسات المتعلقة بالقرآن الكريم كان لها دور مهم فى تطور تعريف الاستعارة ، ليشير إلى ما أطلق عليه هو « الاستعارة الحديثة » .

وتكمن أهمية هذه الدراسة ـ فى نظرى ـ فى كونها تقدم بحثاً جاداً يتقصى المصطلح العربى « استعارة » ودلالته فى حقبة مبكرة فى الكتابات العربية حول ما يتعلق بالبلاغة والنقد ، ومن زاوية لم يلتفت إليها أحد من الباحثين العرب فى العصر الحديث ، الذين كتبوا عن الاستعارة وتاريخها وتطورها .

القسم الاول

عرض للقضية فى إطارها التاريخى :

تهدف هذه الدراسة أن تلفت الانتباه نحو التغير الجذرى فى المعنى الذى حدث لمصطلح الاستعارة فى استعمالات علماء الشعر العرب خلال الحقبة التاريخية المبكرة للنظرية الشعرية ، التى تمتد حتى عصر عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ / ١٠٧٨ م أو ٤٧٤ هـ / ١٠٨١ م) .

وبما أن المعنى الأصلى للاستعارة* غير مألوف لدينا ، ولم ينل حتى الآن إيضاحاً وافياً من أولئك المهتمين بالدراسات العربية ، فإن إيضاح هذا المعنى سيكون فى صلب دراستنا الحالية .

حقاً إن Benedikt Reinert سبق أن ذكر بعض ملاحظات ذات علاقة بالموضوع فى بحث ألقاه فى مؤتمر Levi Della Vida[1] الثالث ، إلا أن دراسة موثقة كاملة ، وتقويماً مفصلاً للنصوص مازالا غير متوافرين فى هذا المجال . وحيث أن النتائج التى يمكن الحصول عليها من دراسة موثقة كهذه ستكون لها أهميتها ، فى تقديرى ، ليس بالنسبة لإدراك مناقشات المنظرين فحسب ، ولكن أيضا لإيجاد فهم أفضل لتطورات معينة حدثت فى الشعر العربى نفسه ؛ لذا فإن خطة بحث تقوم على الاستطلاع وسبر الأشياء ـ كما سيتبع هنا ـ ستكون نافعة بصفتها تمهيداً لدراسات أكثر اتساعاً .

وبادىء ذى بدء ، أود أن أقدم جوهر القضية التى أريد البرهنة عليها من خلال هاتين المقولتين :

(١) إن مصطلح الاستعارة* الذى يستعمل فى كتب البلاغة المتأخرة على أنه مكافىء لمعنى الاستعارة «Metaphor» بصفة عامة ، كان يستعمل فى النصوص المبكرة بصورة مهيمنة ، وربما بصورة أساسية ، للدلالة على نمط معين من الاستعارة يمكن أن نضرب له مثالا « يد الشمال » كما وردت فى بيت لبيد المعروف :

« وغداة ريح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها » .

وكى يتميز هذا النمط من الاستعارة عن غيره سأطلق عليه مصطلح الاستعارة « القديمة » .

(٢) إن الاستعارات التى من نمط إطلاق « النرجس » على « العين » ، والتى تقوم فى أساسها على مقارنة بسيطة بين الطرفين ، أخذت تظهر بالتدريج فى كتب النظرية الأدبية ، وأخذ ينظر إليها على أنها استعارات . ولكن ما إن استقرت هذه الاستعارات حتى أحرزت فكرة المقارنة مجالاً واسعاً ، فى كونها تمثل سمة جوهرية للاستعارة ، للدرجة أنه فى بعض الأحيان لم تعد الاستعارات « القديمة » تعد استعارات . وهنا سأطلق مصطلح الاستعارة « الحديثة » لترمز لهذا النمط الثانى من الاستعارة .

وحتى يتبين الفرق بين الاستعارة « القديمة » و« الحديثة » بصورة تامة ، سأقتبس هنا جملة أوردها السكاكى (ت ٦٢٦ هـ ١٢٢٨ م ٢٩) ضمن تعريفات قديمة للاستعارة[2] . يقول السكاكى عن الاستعارة إنها إما « جعل الشيء الشيء » ، أو « جعل الشيء للشيء » . والعبارة الأولى من هاتين تنطبق على الاستعارة « الحديثة » ، التى مثلنا لها « بجعل النرجس عيناً » ، فى حين أن الثانية تصف ما يحدث فى الاستعارة « القديمة » ، التى مثلنا لها باستعارة لبيد « جعل اليد للريح الشمالية » . من الواضح أن مثل هذا النوع من التعريف ، الذى هو فى حقيقة الأمر يمثل تعريفين مستقلين للاستعارة وضعا جنباً إلى جنب ، لا يمكن أن يحدث إلا فى وقت حظيت فيه الاستعارة « الحديثة » بالاعتراف التام بها ، وإن كانت لم تحظ بعد بقدر من الوضوح يميز فيه بينها وبين الاستعارة

* تترجم هنا Metaphor .

« القديمة » . ويظهر ، على هذا ، أن العبارتين السابقتين تشيران إلى تحول فى المركز الدلالى لمصطلح « استعارة » فى كتابات المنظرين ؛ فالأولى منهما تعين نقطة البدء فى هذا التطور ، فى حين أن الثانية تعرض مخطط التطور نفسه . وهذا التطور فى ماهية الاستعارة يعكس إلى حد ما[٣] ـ كما أحسب ـ تطوراً آخر حدث فى الشعر . لكننا لن نتعرض لبحث هذا الجانب هنا ، وإنما سنقتصر على استقصاء آراء المنظرين أنفسهم .

قبل أن أشرع فى عرض الأدلة المتعلقة بهذه القضية (موضوع البحث) وتفسيرها ، لابد لى من أن أعرض بعض ملاحظات تتعلق بالمنهج . لقد اتخذت مقالة « الاستعارة » لبونيباكر Seeger A. Bonebakker المنشورة فى دائرة المعارف الإسلامية الجديدة (EI) مرشداً فى حصر النصوص الأساسية المتعلقة بالموضوع ، ذلك أن هذه المقالة تمثل أحدث رصد شامل لما يتصل بموضوع الاستعارة لدى العرب . مع ذلك فبونيباكر لم يشر إلى التمييز بين الاستعارة « القديمة » والاستعارة « الحديثة » الذى يتناوله هذا البحث . وأعتقد أن السبب فى عدم إعطاء هذا التمييز ما يستحقه من اهتمام ، هو الاعتماد الكبير على تعريفات المنظرين ؛ إذ إن هذه التعريفات ، غامضة وقابلة لأكثر من تفسير ، مثلما أشار إلى ذلك بونيباكر نفسه عدة مرات . والسبب الرئيسى وراء هذا الغموض يكمن ـ على ما يبدو ـ فى استعمال كلمات مثل لفظ ، عبارة ، اسم ، إلخ ، للإشارة إلى الشىء الذى تحدث أو تجرى فيه الاستعارة . وعملية الاستعارة لا تحدث حسب خطة تتعلق بالألفاظ ، وإنما حسب خطة تتعلق بالمستوى العقلى ؛ ومن هنا فإن كلمات مثل كلمة « معنى » كانت أولى بالاستعمال فى هذا المجال .

وقد أشار عبد القاهر الجرجانى إلى هذا الموضوع إشارة واضحة[٤] ، وربما كان علماء آخرون ممن كانوا يستعملون كلمات مثل « معنى » و« مسمى » قد شعروا بهذا الأمر قبل عبد القاهر ، ولكنهم لم يذكروا قصدهم من هذا الاستعمال بوضوح[٥] . ولأن هذه التعريفات تترك بعض الأسئلة المهمة دون إجابة ، فعلينا أن نلتمس فى مواضع أخرى ما يزودنا بمعلومات إضافية . وأجد أن أهم شىء فى هذا المجال هو مجموعة الشواهد المتعلقة بالاستعارة ، التى يمكن تحليلها طبقاً لأنواع الاستعارات التى تمثلها ، وتبعاً لأى عامل مشترك قد يكون بينها . ولتيسير هذه المهمة ربما كان من الأفضل وجود علامات رمزية مناسبة وسهلة التناول ، يمكن من خلالها جعل الأمثلة قابلة للمقارنة بدقة ويسر . ولكن بما أننا نفتقد مثل هذه العلامات[٦] فعلينا أن نعتمد تفسيراً حدسيا . أما المعلومات الأخرى الثانوية التى تتصل بمعنى « الاستعارة » فيمكن أن نستمدها من النظر فى مواضع استعمالات هذا المصطلح لدى المنظرين ، ومن التيارات الفكرية التى ينتمى إليها كل منهم ، والتى تتمثل فى حالتنا هذه فى تيارات علم الشعر ومعاييره ، أو النقد الأدبى ، أو تأويل القرآن (يشمل ما كتب عن إعجاز القرآن) أو حتى علم اللغة .

وإذا ما عدنا إلى النصوص ، فإنى أود أن أسهب فى التفصيل لدى الفصل المتعلق بالاستعارة فى كتاب قواعد الشعر لثعلب[٧] ، حتى يظهر كيف يمكن أن توضع الملاحظات السابقة حول المنهج بصورة فعالة ، بالإضافة إلى أننا بحاجة إلى مادة توضح كيف كانت تجرى الاستعارة « القديمة » . ويشمل هذا الفصل تعريفا مبدئيا للاستعارة ، تتلوه تسعة شواهد ، مع تعليقات قصيرة عليها . ومن تحليل عملى لتركيب هذه الأمثلة يظهر أن ليس منها ما هو استعارة « حديثة » من نوع إطلاق « النرجس » على « العين » (مع احتمال استثناء مثالين أحدهما قابل للجدل)[٨] ، وأنها جميعاً تمثل استعارات « قديمة » بالمعنى الذى سبق شرحه هنا . وكى أجعل البحث قريبا للأذهان اخترت بيت أبى ذؤيب المشهور :

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع

لأن هذا البيت تكرر الاستشهاد به مرات عدة فى كتب المؤلفين المتأخرين عن الاستعارة . وعند تحليل الاستعارة فى البيت من الواضح أن الفعل « أنشبت » والمفعول به « أظفارها » استعملا استعمالاً مجازياً ، وهما يظهران أن المنية حملت على أنها وحش مفترس .

ومن وجهة نظر تأصيلية ينبغى أن نفسر البيت كالتالى : يشرع الشاعر فى تركيب صورته الاستعارية من مقولتين ، يمكن أن تتألف الأولى منهما مما يلى : « عندما يحل الموت بإنسان فهو أمر محتم » ، وهى الفكرة الأساسية التى يريد الشاعر إيصالها إلى سامعيه . ويمكن أن توضع المقولة الثانية على النحو التالى : « عندما ينشب وحش مفترس مخالبه فى فريسته فإنها لا تفلت منه » . وهنا يكتشف الشاعر ـ أو من اخترع استعارة « أظفار المنية » ـ تشابها بين محتوى كلتا المقولتين ، ويربط الثانية بالأولى من خلال المقارنة : « حينما يحل الموت بشخص ما ، يصبح أمراً محتوماً لا مفر منه ، تماما مثلما أن الحيوان المفترس حينما ينشب أظفاره فى فريسته لا تفلت منه » .

وتجدر ملاحظة أن المقارنة هنا لا تقوم بين عناصر مفردة يمكن مقارنتها ، كما هو الشأن فى مثال « النرجس مثل العين » ، ولكنها تقوم بين مجموعة من العناصر أو ـ بعبارة أكثر دقة ـ بين العلاقات التى توجد بين العناصر فى المجموعة (والعلاقات هذه إما أن تكون أفعالا أو مواقف) . ووجه التشابه فى حالات كهذه هو شبكة مركبة من الاتجاهات مختلفة ، يمكن التقاطها فكريا وعاطفياً ، ولكن لا يمكن استيعابها عن طريق الحواس (وعلى سبيل المثال نجد فى البيت السابق الهجوم والتصميم من المهاجم ، والخوف والألم من الضحية ، والعجز من المشاهدين) ؛ فى حين أن الشكل الذى يشمل النرجس والعين ينتمى إلى العالم الحسى الخارجى . وعلى هذا فإن ما نجده فى أساس الاستعارة « القديمة » إنما هو تمثيل (إذا استعملنا المصطلحات المتأخرة الثابتة لدى المنظرين العرب) وليس

مقارنة بسيطة ، أو تشبيها (إذا استعملنا ثانية المصطلحات الثابتة المتأخرة)[٩] .

وهذه الحقيقة المهمة (حول الاستعارة « القديمة » وكونها قائمة على التمثيل) سبق أن لحظها عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة ، وإن كان للأسف لم يسهب في الحديث عنها[١٠] . وهي أيضا تمدنا - كما أشعر - بشرح لما ذكره المظفر الحسيني[١١] من علماء القرن الثالث عشر - وأيده عليه Bonebakker[١٢] من خلال الاستعمالات الفعلية - من أن اللغويين القدماء (مثل الأصمعي والسكري وغيرهما) استعملوا كلمة « مثل » بدلا من (أو إلى جانب) كلمة استعارة . ومصطلح « مثل » (بمعنى حرفيا « المشابهة » ، وهو مصدر كلمة « تمثيل » ، ويشير إلى التعبير المجازي غير « الموضوعي » في التمثيل ، أو - إذا عكسنا الأمر - التمثيل هو « تطبيق المثل على موضوع معين » أو (ضرب مثل للشيء) حسب التعبير العربي المألوف . (وتجدر ملاحظة أن كلمتي « التمثيل » و« ضرب المثل » تردان مترادفتين في الاستعمال عند عالم يقظ مثل عبد القاهر الجرجاني ، الذي يحرص أشد الحرص على إقامة التمييزات الدقيقة في حالات أخرى)[١٣] . ومن هنا فإنه مادام هناك « تمثيل » فهناك « مثل » يحمق الاستعارة « القديمة » . وعلى هذا فمن الطبيعي جداً أن يطلق على الاستعارة « مثل » على سبيل التوسع .

وعند النظر من زاوية أخرى فإن كلمة « مثل » لها دائرة واسعة من المعاني ؛ فهي ترد بمعنى « القول السائر » و« القول المأثور » وبمعنى « الشاهد » ، وبمعنى « النمط الأعلى » ، وما شابه ذلك . لذا لا غرابة أن نجد ضمن الحالات المعروفة التي استعملت فيها كلمة « مثل » للدلالة على الاستعارة حالات لا تنطبق دوماً على الاستعارة « القديمة » النموذجية [١٤] التي عرفناها .

وإذا ما عدنا إلى تركيب الصورة الشعرية في بيت أبي ذؤيب فعلينا أن نقوم بالخطوة الأخيرة من تحويل التمثيل إلى « استعارة » . وقبل الشروع في ذلك ، أود أن أطرح مصطلحين علميين لتحديد جانبي التمثيل . وأرى أن نطلق على جانب المقولة المتعلقة بالموت اسم « الموضوع » TOPIC ، وعلى جانب المقولة المتعلقة بالوحش اسم « المثال » Analogue * . وعندئذ يمكن أن نصف الخطوة الأخيرة من تحويل التمثيل إلى « استعارة » بأنها سلسلة من العمليات يتم فيها تطبيق أو رسم « المثال » على « الموضوع »[١٥] ، أو بتعبير آخر يتم فيها عرض « المثال » من خلال « الموضوع » .

ويجدر أن نذكر أن هذا الإجراء ينطبق على كلا نوعي الاستعارة ؛ فسلسلة العمليات هذه قابلة للتطبيق على العناصر المفردة في حالة (الاستعارة « الحديثة ») ، مثلما أنها قابلة للتطبيق على مجموعة من العناصر في حالة (الاستعارة « القديمة ») . ولكن هناك شرطين مهمين لابد من تحققهما لاستخراج قانون (الاستعارة « القديمة ») ؛ الأول : هو كون التطابق بين « المثال » و« الموضوع » جزئيا ، فالعنصر الرئيسي في « الموضوع » الحالي يظل موجوداً في الصورة الشعرية المنتجة . ومثال ذلك (الموت في شاهدنا « وإذا المنية . . . ») ؛ الثاني ، هو أن ينسب عنصر أو أكثر من عناصر « المثال » إلى « الموضوع » نسبة تخييلية ، وغالباً ما يتم ذلك إما عن طريق الإضافة ، مثل « أظفار المنية ، يد الشمال . . . إلخ » ، أو عن طريق إسناد الفعل عندما يأتي خبراً لجملة إسمية ، مثل « الموت ينظر »[١٦] . إن هذه الظاهرة - وما كانت بالشيء النادر الحدوث في الشعر القديم - هي على وجه الدقة ، ما استرعى نظر علماء الشعر في ذلك الوقت ، وهي ما ألفوا أن يطلقوا عليه مصطلح الاستعارة .

إن تأمل التعبيرات التي استعملها علماء الشعر هؤلاء لوصف هذه الظاهرة تدلنا على الطريقة التي فهموا بها كيفية تكون الاستعارة . ولابد أن هذه الظاهرة كانت قد شغلت أذهانهم ؛ لأن المقولة التي تحتويها عندما تؤخذ على وجهها الظاهر تبدو بعيدة عن الحقيقة . فثعلب يذكر في تعليقه على مثالنا الذي حللناه سابقاً أن « الموت ليس له مخالب » . ولقد كرر ثعلب هذا النمط من التعليق « أ ليس له أ » في خمسة أمثلة . ومن الطريف أن نلحظ أنه في مثالين تضمنا استعارة في إسناد الفعل حول الشيء التخيلي إلى شيء صريح (ففي المثال و« الموت ينظر » يقول « ولا عين للموت »)[١٧] . ومن الواضح أن جوهر ملاحظات ثعلب هذه عن الاستعارة يتضمن تأكيداً (غير ملفوظ) : أن هذه الأشياء التي لا وجود لها ، والتي نسبت إلى العنصر الرئيسي في « الموضوع » ، إنما هي أشياء اخترعها خيال الشاعر .

على أن هناك علماء آخرين كانوا أكثر وضوحاً في تعليقاتهم من ثعلب ؛ فهم يذكرون ما يقوم به الشاعر في عملية الاستعارة عن طريق عبارة « جعل له شيئاً » أو « استعار له شيئاً » (والعبارة الأولى استمرت حتى عصر السكاكي كما رأينا من قبل)[١٨] ، والعبارة الثانية[١٩] (وهي أكثر أهمية لغرضنا الحالي) تعيدنا إلى المعنى الأصلي لكلمة استعار ؛ فهو لايكمن في « استعارة » اسم من مالكه الأصلي ونقله إلى مالك آخر ، كما نجد في التفسيرات المتأخرة ، التي بنيت على الاستعارة « الحديثة » ، ولكنها - على العكس من ذلك - تعني استعارة شيء من مالكه الذي يمتلكه في العالم الحقيقي وإعطاءه (على سبيل الاستعارة أو القرض) لآخر لا يمتلكه . وعلى هذا فإن لبيدا في تشكيل استعارته « يد الشمال » استعار اليد من « الراكب » ، وأعارها إلى « ريح الشمال » ، تماما كما هو الحال في الاستعارة المصاحبة لها « زمام الصباح » ؛ فقد استعار الزمام من الفرس ليعطيه للصباح .

* لا يوجد في مصطلحات البلاغة العربية - حسب ما أعرف - كلمة مقابلة لمصطلح TOPIC وAnalogue ولقد وضعت كلمة « الموضوع » لتقابل TOPIC وكلمة « المثال » لتقابل Analogue اجتهاداً . والمصطلح المتداول بين البلاغيين القدماء هو « المشبه » و« المشبه به » ، و« المستعار » و« المستعار له » ، في حالتي التشبيه والاستعارة على الترتيب . وقد تحاشيتها لأنها لا تطابق تماماً ما قصده المؤلف . (المترجمة) .

ويظهر أن تسلسل العمليات هذا يناسب تماماً وصفه بالمصطلح النظرى « استعارة » . ولكن يظهر أيضاً أنه يمثل وصفاً للتركيب السطحى للصورة الشعرية ، دون أن يتعرض للتمثيل الذى يدعم الاستعارة . وهذا القصور يصبح واضحاً تماما فى أمثلة الاستعارة المتعددة (وعلى سبيل المثال هى إما استعارة واحدة ذات عناصر متعددة ، أو استعارات متعددة مرتبطة معاً على مستوى المثل) ؛ وذلك لأن جانب التوحيد فى التمثيل لا يمكن استيعابه ، ومن ثم فإن يد الشمال تصبح منفصلة بصورة غير طبيعية عن « زمام الغداة » فى مثالنا السابق :

« وغداة ريح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها »

على أن هناك نقطة ضعف أخرى فى مفهوم الاستعارة هذا ، تقع فى كونه يشمل أنماطاً أخرى من الاستعارة تشترك فى البناء السطحى نفسه ، ولكنها تخلو من التمثيل و / أو أنها تحتوى عنصراً مناظراً للشىء المستعار فى مجال « الموضوع » . وهذا أمر يجدر أخذه فى الحسبان عند دراسة بعض التطبيقات غير المتوقعة للمصطلح فى الكتابات التى دارت حول الاستعارة .

إمعاناً فى الحرص ، فلنتذكر هنا أن الاستعارة ـ فى معناها الأصلى ، وكما هو مسلم به هنا ـ لا تشير إلى كلمات أو أسماء ، وإنما تشير إلى أشياء (فهى لا تحول الاستعمال الحقيقى للكلمة إلى استعمال مجازى ، ولكنها تحول الأشياء الحقيقية إلى أشياء تخيلية) . ومع ذلك فمن الطبيعى أن الأشياء يعبر عنها بالكلمات ، وأنه ليس سهلاً بالنسبة للذهن فى حالته العادية أن يميز بين الاسم وحامله ؛ فقد يتحدث الإنسان عن الاسم ، فى حين أنه يقصد ـ فى حقيقة الأمر ـ الشىء الذى يطلق عليه الاسم ، خصوصا عندما يكون هذا الشىء ذا وجود تخيلى مشكوك فيه ، كما هو الشأن فى الاستعارة . وهذا إذن ـ فى الواقع ـ هو مصدر الكثير من الاضطراب فى تعريفات المنظرين للاستعارة وتعليقاتهم عليها[٢٠] ، بل إن بدايات استعمال مصطلح الاستعارة فى الكتابات العربية ـ إذا ما سلمنا بصحة ما جاءنا من روايات ـ تقدم هى نفسها دليلاً صارخاً على الافتقار إلى الدقة . هناك نص لأبى عمرو بن العلاء (ت . حوالى ١٥٤ هـ ـ ٧٧٠ م) يرد فيه استعمال مصطلح الاستعارة . وسأورد هنا هذا النص المتعلق بالموضوع بأكمله ، كى أثير فيما بعد مسألة أو مسألتين تتصلان به . لقد استعمل أبو عمرو بن العلاء مصطلح الاستعارة فى أثناء حكمه على بيت للشاعر الأموى ذى الرمة . يقول ذو الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود فى الثرى
وساق الثريا فى ملاءته الفجر

ويعلق أبو عمر على البيت كما يلى :

« ولا أعلم قولاً أحسن من قوله « وساق الثريا فى ملاءته الفجر » ، فصيّر للفجر ملاءة ، ولاملاءة له ، وإنما استعار هذه اللفظة العجيبة » وهو من عجيب الاستعارات »[٢١] . إن جملة أبى العلاء « فصير للفجر ملاءة » تعبر عن نسبه الملاءة للفجر نسبة تخيلية ـ مما يجعلها تأتلف مع صفات أخرى للاستعارة « القديمة » ـ لكنها لا تلبث ، كما هو ملحوظ ، أن تتلوها عبارة أخرى تتحدث عن استعارة اللفظ « وإنما استعار هذه اللفظة » . إن هذا الاستعمال يبرهن ـ فيما أرى ـ على أن كلمة « اللفظة » ترد على سبيل التوسع ، وليس على وجه الدقة . وهذا ـ فى الواقع ـ يزودنا بمثال يوضح كيف أن كلمة « لفظ » تستعمل أحياناً فى غير دلالتها الأصلية ، « وإنما يقصد بها المعنى . واستعمال الكلمات أحيانا فى غير دلالتها الأصلية ظاهرة تنتشر للأسف فى كثير من كتابات المنظرين . ولقد كان عبد القاهر الجرجانى أول من لحظها وانتقدها[٢٢] . ومن هنا فإنه لا يمكننا أن نأخذ تعريفات المنظرين للاستعارة على وجهها الظاهر ، إذ إن هذه التعريفات تحوى عادة كلمات مثل لفظ ، واسم ، وعبارة ، ومن الأولى أن نقارن بينها وبين كل الأدلة الخارجية المتوافرة لدينا ، مثلما أشرنا إلى ذلك آنفاً . وبهذه الطريقة سنكتشف أيضاً إن كانت الشواهد تتفق مع التعريف الذى يقدمه المنظر ، أم أن هناك فارقاً بين الاثنين . ووجود اختلاف بين الاثنين ، بين الشواهد والتعريف ، كثيراً ما يحدث ، ويستقيم تفسير ذلك على أساس أن المؤلف ربما استمد تعريفه أو استوحاه من مصدر معين ، واستمد شواهده من مصادر أخرى ، دون محاولة للتوفيق بينهما[٢٣] .

وغموض التعريفات كان له أثر سيىء فى أنه أتاح الفرصة للمفهوم « الحديث » للاستعارة لأن يزحف بصورة لا تكاد تلحظ إلى هذه التعريفات . ولكن عندما نستمد حكمنا من الشواهد وتعليقات المنظرين عليها ، يتبين لنا أن المفهوم « القديم » للاستعارة ظل ثابتاً بصورة ملحوظة ، واستمر يمثل العمود الفقرى لكل معالجات الاستعارة أمداً طويلا . ويشهد بهذا ما تضمنته الفصول التى عولجت فيها الاستعارة فى كتب كل من ابن المعتز ، وقدامة ، والآمدى ، وأبى هلال العسكرى ، والحاتمى ، والقاضى الجرجانى ، بل حتى فى القرن الخامس الهجرى فى كتابى ابن رشيق وابن سنان الخفاجى . ولا نجد مجاوزة لهذا إلا عند عبد القاهر الجرجانى ، وهو معاصر لابن رشيق وابن سنان الخفاجى ، حيث نجد أنه فصل بين نمطى الاستعارة « القديمة » و« الحديثة » بلباقة ، وعرف كلا منهما طبقا للقاعدة التى أسس عليها من التشبيه أو التمثيل . والاستعارة القديمة مؤسسة على التمثيل ، فى حين أن « الحديثة » مؤسسة على التشبيه ، حسب رأى الجرجانى . وهذا يمدنا بطرف الخيط لتتبع خطوات التطور الذى أدى إلى الاعتراف النهائى التام بالاستعارة « الحديثة » . على أن هناك سؤالين بحاجة إلى الإجابة عنهما ؛ أحدهما : منذ متى بدأ علماء الشعر ينظرون إلى الاستعارة (أو إلى أنماط معينة من الاستعارة) من زاوية التشبيه ؟ الثانى : ما الذى ولد هذا المدخل الجديد للاستعارة ؟

وقبل المضى قدماً فى هذا الموضوع ، ينبغى أن نعرض لمضمون السؤال الأول بالتوضيح . لقد كانت المحاولات المنظمة الأولى لاستقصاء ظواهر اللغة الشعرية تولى كلا من التشبيه والاستعارة وجهة مستقلة من المعالجة ، ولم يرد هناك ما يشير إلى نقطة التقاء بينها[٢٤] . وللوهلة الأولى ربما يبدو هذا غريبا ، لكوننا ألفنا أن نفترض أن ثمة علاقة قريبة بين التشبيه والاستعارة ، ولكن فى ضوء المفهوم المبكر للاستعارة ، كما سبق شرحه هنا ، يبدو طبيعياً أن ينظر إلى التشبيه والاستعارة على أنهما منفصلان . ذلك أن كلا منهما يختص بطبقة تختلف عن الأخرى ؛ فالتشبيه يختص بالمقارنة ، فى حين أن الاستعارة تختص بالنسبة التخيلية (أن ينسب شىء إلى شىء آخر نسبة تخيلية)(*) .

وإذا ما فضلنا أن نبدأ بالإجابة عن السؤال الثانى المذكور آنفا ، فإن هناك ثلاثة عوامل ـ بحسب تقديرى ـ دفعت المنظرين المتأخرين إلى إدراك العلاقة بين الاستعارة والتشبيه . الأول : هو وجود ما يمكن أن يسمى الاستعارات ذات الوجهين ؛ وهى الاستعارات التى تحتوى كلا من التمثيل والتشبيه (أو هى قابلة لأن تفسر على أى من هذين الوجهين) . ومثال ذلك بيت ذى الرمة الذى سبق ذكره ؛ « فالملاءة البيضاء » تنسب إلى « الفجر » على أساس من التمثيل بالراعى الذى يسوق أغنامه ، وهى أيضا تعادل الفجر على أساس المشابهة التى تشتق من البريق المشترك بينهما[٢٥] . ومن الأمثلة المبكرة والبارزة لهذا النوع من الاستعارة بيت امرىء القيس المشهور ، الذى يصف فيه طول الليل الذى لا يكاد ينتهى ، من خلال عبارة عن جمل لا يريد أن ينهض ويمضى[٢٦] . وهذا البيت قد تعرض له بالتحليل كل المنظرين تقريبا ؛ وتحليل تعليقاتهم حول البيت كما سيأتى فى القسم الثانى (من هذه الدراسة) يظهر أن الاستعارات التى من هذا القبيل يمكنها أن تجتذب استعمال مصطلح التشبيه بسهولة . ولكن عند النظر من زاوية أخرى نجد أن هذه الاستعارات معقدة وليست شائعة فى الشعر القديم . ولعل الدور الذى قامت به فى ظاهرة التطور التى نحن بصددها لا يزيد عما يقوم به عنصر حافز فى بعض التفاعلات الكيميائية .

أما العامل الثانى الذى أسهم فى نمو المعرفة بالعلاقة بين الاستعارة والتشبيه فهو الاهتمام المتزايد بالاستعارة « الحديثة » فى الشعر العباسى . ولتجنب أى سوء فهم فى هذا الصدد سأبادر بإضافة أن عمليات التطور هذه لا تعنى مطلقاً أن الاستعارة « الحديثة » استبدلت بالاستعارة « القديمة » ؛ ففى حقيقة الأمر كانت الاستعارة الحديثة قائمة فى الشعر القديم ، وإن كان ذلك فى نطاق ضيق ، وليس بذى أهمية على المستوى الشعرى[٢٧] . ومن زاوية أخرى فإن الاستعارة « القديمة » ظلت حية ، تظهر فى شعر المحدثين بصورة بارزة . ولقد تطورت فيها بعض أضرب تتسم بصنعة عالية (مما استفز أحياناً بعض النقاد مثل الآمدى والقاضى الجرجانى وجعلهم يصيحون من الفزع)[٢٨] . ويبدو لى ، حقاً ، أن الاستعمالات الجريئة للاستعارات من النمط « القديم » كان لها أهميتها البالغة فى الجدل الذى دار حول البديع آنذاك ، والذى أطلقه تطرف أبى تمام فى هذه الاستعمالات . على أن هذه الحقيقة لم تلق بعد ما تستحقه من اهتمام الباحثين[٢٩] . أما بالنسبة للاستعارات الحديثة فمن المعروف أنها ما انتشرت بصورة بارزة إلا فى الشعر العباسى المتأخر ؛ فقد كانت فى معظم الحالات تمثل نتاجاً تاريخيا للتشبيهات العامة المستهلكة ، ومن ثم احتاجت إلى شىء من الزمن حتى تتطور[٣٠] . ويبدو أن المنظرين لم يتنبهوا إلى هذه الظاهرة إلا فى وقت متأخر ؛ وعندما تنبهوا إليها واجهتهم صعوبة فى تصنيفها فى موضعها اللائق . ولذا فإنه حتى القرن الحادى عشر الميلادى مازال ناقد مثل ابن سنان الخفاجى ينكر أن تكون هذه الأمثلة استعارات ، ويرى أنها تشبيهات قد حذفت منها أداة التشبيه . ومن الواضح أن مصدر هذا هو كون المفهوم « القديم » للاستعارة ما يزال حيا نابضا فى الأذهان ، وأن التشبيه ، من زاوية أخرى ، وهو ما أمست عليه الاستعارة « الحديثة » ، لم يكن يرد على الذهن إلا بوصفه شيئاً متميزاً تماماً عن الاستعارة[٣١] .

ويبدو من الغرابة بمكان ، أن يكون أهم عامل أدى إلى ادخال فكرة التشبيه إدخالا نهائيا فى مجال نقاش الاستعارة ، إنما جاء من خارج الحدود الضيقة للنقد الأدبى وللنظرية الأدبية . إن الرمانى (ت ٣٨٢ هـ ـ ٩٩٤ م) ـ وهو من أعظم من كتبوا عن إعجاز القرآن ـ كان أول كاتب[٣٢] يقوم بتعريف التشبيه والاستعارة طبقا لعلاقتهما المتبادلة ، وذلك عن طريق الإشارة إلى أن التشبيه التام ينتمى إلى أصل اللغة ، (المعنى الحقيقى للغة) ، فى حين أن الاستعارة ليس لها ذلك ، لأنها تحوى نقلا للاسم . وبصرف النظر عن هذا الفرق فإن كلا الاستعارة والتشبيه يقوم بالغرض نفسه من ربط شيئين على أساس من منحى مشترك فيهما معاً ، بطريقة يقوم فيها الثانى بإعطاء الأول بياناً أكثر[٣٣] . ومن الواضح أن هذا المفهوم للاستعارة لا يكاد يتصل بالمفهوم « القديم » لها ؛ فالرمانى يمثل تقاليد تختلف عن تلك التى يمثلها من كتبوا عن الشعر . إن مصطلحات علماء الإعجاز استمدّت جانبا منها من مصطلحات مفسرى القرآن ، التى تضافرت فيها جهود النحويين ، وعلماء التأويل وعلماء أصول الفقه . وفى هذه المجالات كانت الاستعارة ترد على أنها مصطلح يشير إلى استعمال الكلمات فى معنى غير معناها الحقيقى[٣٤] . ومما يثير الانتباه أن نجد أن أفكار الرمانى هذه قد أثرت تأثيراً كبيراً على كل الذين كتبوا عن الشعر بعده ، إلا أن كلاً منهم ـ حتى فى عصر عبد القاهر الجرجانى ـ تمسك بالتعبيرات القديمة عن الاستعارة ؛ وهذا أمر كان له أثره البالغ فى إثارة الاضطراب . ولكن بعد ذلك أحرزت الاستعارة الاعتراف بأن الصفة العامة لها تقوم فى جوهرها على المقارنة ؛ وذلك ما فعله عبد القاهر . ومع أن عبد القاهر لم يغمض عينيه عن التفرقة بين الاستعارة « القديمة » والاستعارة « الحديثة » ، وذلك عن طريق إرجاعهما إلى التمثيل أو التشبيه على التوالى ، إلا أن المؤلفين المتأخرين ذهبوا خطوة أبعد من

(*) ما بين القوسين إضافة من المترجمة للإيضاح .

هذا عن طريق اتخاذ التشبيه عاملا موحداً لشرح جميع أنواع الاستعارات .

إن السكاكى فى معالجته للاستعارة « القديمة » « المنية أنشبت أظفارها » لم يسمح إلا لمصطلح واحد هو « المقارنة » ليكون وسيلة للشرح ؛ فهو يرى أن هناك استعارتين مختلفتين فى هذا التعبير ؛ إحداهما : « استعارة تخيلية » ، وهى ما يجعلنا نعتقد أن الموت يمتلك شيئاً ما مثل الأظفار ؛ والثانية « استعارة بالكناية » ، وهى استعارة « الحيوان المفترس » للموت ، الذى لا يحل محل الموت ولكنه يشير إليه بوضوح[35] . وعلى هذا فإن نظرية موحدة للاستعارة على مستوى الكلمات المفردة حققت ؛ لكن هذا التحقق تم على حساب الوحدة السياقية للاستعارة القديمة (إذ يمكن ملاحظة أن كلا من المفهوم التقليدى للاستعارة ، الذى يجعل ما يخص شيئا ما يخص شيئا ما آخر ، ومفهوم الجرجانى الذى يجعل التمثيل يتعمق الاستعارة ـ يعترف كل منها بالمستوى السياقى على أنه أمر جوهرى بالنسبة للاستعارة « القديمة ») . وإذن يمكن القول إن مصطلح الاستعارة بوصفه أداة ذهنية استعملت لتعريف ما سبق أن أطلقنا عليه الاستعارات « القديمة » لم يعد له وجود . وفوق هذا فإن هذا المصطلح لم يستبدل به مصطلح آخر يفيد تعريف الظاهرة نفسها ، ولكن الظاهرة نفسها حللت وشرحت إلى كلمات مفردة طبقا للقانون العام الذى سار عليه المعنى « الحديث » للاستعارة بوصفها استعارة « حديثة » ، « استعارة مبنية على التشبيه » . وهذا الاتجاه نفسه ، وإن نشأ فى ظل مصطلحات مختلفة تماماً ، يبدو ملحوظاً لدى عالم آخر معاصر للسكاكى ، هو ضياء الدين ابن الأثير (ت . ٦٣٧ / ١٢٣٩) ، حيث يذكر أن الاستعارة ما هى إلا تشبيه مختصر[36] ، وأن الاستعارات « القديمة » هى إما تشبيه مضمر الأداة فى أمثلة مثل الاستعارة « ذات الوجهين » (لأن الملاءة لا تحل محل الفجر فى الاستعارة التى وردت فى بيت ذى الرمة المشار إليه آنفاً) . . وإما نوع مبيح من التوسع فى الحالات الأخرى التى لا يمكن افتراض التشبيه فيها[37] . وعلى هذا نجد أن الأمر انتهى بالاستعارة القديمة ، التى كان مصطلح الاستعارة قد أوجد لأجلها ، بأن أصبحت لايدل عليها هذا المصطلح .

أما بالنسبة لما جدَّ على الاستعارة من تطورات فيما بعد فهذا ليس مما يشغلنا فى هذا البحث ، إذ إن أهم ما يعنينا هنا هو أن نغطى هذا الهيكل الذى يمثل تخطيطاً تاريخيا للاستعارة . ولذلك فإن القسم الثانى والثالث من هذا البحث سيكرسان لتفسير النصوص . وسيعنى القسم الثانى بعبارات المنظرين كما تمثلها تعليقاتهم على بيت معين لامرىء القيس ، فى حين أن القسم الثالث سيعنى بتعريفات المنظرين . والنظر إلى هذين القسمين معاً ينبغى أن يمدنا بصورة متكاملة حقاً عن معنى مصطلح الاستعارة واستعمالاته . وخاتمة هذا البحث ستستفيد من النتائج المستخلصة فى القسمين السابقين ، فى وضع خطوات التغير الدلالى ـ بعد وصفها بقدر الإمكان فى حدود مجال النظرية الأدبية ـ فى إطار أوسع لنظريات الاستعارة بوجه عام .

القسم الثانى

ليل امرىء القيس الطويل :

مداخل المنظرين للاستعارة

يمكن القول إن التعبيرات التى استعملها المنظرون فى معالجتهم للأمثلة الفردية تدل على اتجاههم العام نحو الاستعارة . ومع ذلك يمكن إثبات أن الأدلة المستمدة من هذا المصدر ليست حاسمة ؛ فالمؤلفون ما كان بوسعهم دوماً أن يتفادوا التعبيرات المتشابهة . ولكى يكون المدخل لهذا النوع من البحث قائماً على تجربة عملية ، آثرت أن أورد بيت امرىء القيس المشهور ، الذى يتحدث فيه عن الليل فى معلقته :

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل

(هامش ٨ رقم ١) .

وأن أتتبع تعليقات المنظرين عليه . ويتميز هذا البيت بكونه تكرر الاستشهاد به ، كما حظى بكثير من تعليقات المنظرين . وإلى جانب هذا فإن لهذا البيت أهميته فى سياق بحثنا هذا ؛ لأنه يمثل نمط « الاستعارة ذات الوجهين » التى سبقت الإشارة إليها (قارن أيضا التعليقات فى هامش ٨) .

وفى ا يلى سأورد تعليقات المنظرين على البيت ، وسأضيف إليها بعض ملاحظاتى الخاصة للإيضاح . وحرصاً على تحرى الدقة آثرت استبقاء كلمة استعارة كما هى بمعناها الحرفى المأخوذ من (العارية) *.

١ ـ يقول ثعلب فى قواعد الشعر ، (ص ٥٧ س ٨) :

« كقول امرىء القيس فى صفة الليل ، فاستعار وصف جمل . . . » .

هنا نجد أن « ثعلب » فى تعليقه على هذا البيت وعلى البيت رقم ٧ (راجع هامش ٨) ينحرف عن عبارته المألوفه « أ ليس له أ » . ولعل السبب فى هذا هو أن كلا البيتين يحتوى استعارات متعددة ؛ فالتمثيل الذى يتعمق الاستعارة يؤلف عدداً من العناصر الاسمية والفعلية ؛ وغالباً ما تبقى هذه العناصر على السطح من بناء الصورة . وهكذا تجاوز ثنائية الاسم ـ الفعل المعتادة فى الاستعارات القديمة النموذجية . وفى ظل هذه الظروف يؤدى تطبيق مقولة

* (دون ترجمتها بـ Metaphor) .

« أ ليس له أ » إلى تمزيق الاستعارة . ولابد أن « ثعلب » شعر بهذا (فى حين أن غيره من النقاد لم يشعروا به) . ومن هنا توصل إلى هذه المقولة الميسرة (استعار وصف « ب » لـ « أ ») ، التى يستحق التهنئة عليها (ومن الجدير بالذكر أن عبارة « لـ « أ » هنا محذوفة ، لكن يعبر عنها صراحة فى رقم ٧ « فاستعار له وصف الحرباء ») .

وهذه العبارة مهمة على وجه الخصوص عند ربطها بالتغيير الدلالى للمصطلح « استعارة » من « استعارة شىء » إلى « استعارة كلمة » . وفى الواقع إنها تمثل نقطة تحول . وليس هذا حدثا عارضاً ، لأن استعارة « جمل » - « ليل » تسمح بتفسيرين ، ومن ثم فإن كلمة « وصف » قد تشير إلى المظهر الخارجى للجمل (فى مثالنا : أجزاء من جسمه) ، أو إلى تصرفه (فى مثالنا : عدم رغبته فى النهوض) . واستعمال ثعلب لكلمة « وصف » فى رقم ٧ يوحى أنه قصد التفسير الثانى . ولكن التفسير الأول يظل محتملاً أيضا . ومن هنا قد يتمثل الأمر فى استعارة الكلمات « كلكل » ، « صلب » « أعجاز » لتقابل أول الليل ، ووسطه ، وآخره . أما فى حالة التفسير الثانى فإن الكلمات « كلكل » ، و« صلب »و « أعجاز » لا يوجد لها مناظر حقيقى فى الليل يمكن أن يفهم (بل هى قدر فهمها بعض المنظرين بالفعل) على أنها أشياء استعيرت من الجمل وأعطيت لليل .

٢ – يقول ابن المعتز ، فى « كتاب البديع » (ص ٧ س ٩) :

« وهذا كله من الاستعارة ؛ لأن الليـل لا صلب له ولا عجز . . » .

لقد استعمل ابن المعتز المقولة النمطية (أ ليس له أ) بالرغم من عدم كفايتها ، إذ لا يبدو ملحوظاً فيها الجانب التمثيلى الموحد للاستعارة . كذلك لم يأخذ ابن المعتز فى الحسبان لا « الكلكل » ولا البيت السابق على هذا البيت ، مع أنه اقتبسه (وهو يحتوى استعارة أخرى ذات علاقة بالنوع « ذى الوجهين ») . ويلاحظ أن « ثعلب » وابن المعتز كليهما يبدآن مجموعتيهما من الشواهد ببيت امرىء القيس . ولعله كان شاهدا متداولا فى ذلك الحين .

٣ – يقول قدامة ، فى « نقد الشعر » ، (ص ١٠٤ س ١ - ٦) :

« وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه (هذا يشير إلى معالجته السابقة للاستعارات الرديئة من نوع استعارة الحافر للقدم) ، وفيها لهم معاذير ؛ إذ كان مخرجها مخرج التشبيه . ضمن ذلك قول امرىء القيس يصف الليل (البيت) ؛ فكأنه أراد أن هذا الليل فى تطاوله كالذى يتمطى بصلبه ؛ لا أن له صلبا ؛ وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل » .

وقدامة كما يظهر هنا من خلال اختياره للكلمات يدخل عن وعى فكرة جديدة . فهو يرفض صراحة التعليق النموذجى لأسلافه ، ويعلن أن التشبيه هو الغرض الحقيقى للاستعارات التى من هذا النوع . وهو لم يستعمل لفظ التشبيه بمعناه الضيق فى المصطلح البلاغى المعروف،لكن بمعناه المتسع ، بمعنى المقارنة التى تؤلف التمثيل ، كما فى مثالنا الحالى .

٤ - يقول الآمدى فى « الموازنة » (ج ١ ص ١٤ س ١)*.

« فجعل الليل يتمطى ، وجعل له أردافاً وكلكلا » .

يشير الفعل « جعل » إلى النشاط التحكمى للشاعر حين يُكَوِّن استعارة « قديمة » . ومن استعمال هذه الكلمة « جعل » يبدو الآمدى متشبثاً بالمفهوم القديم للاستعارة . ومن الطريف أن نلحظ إن الآمدى يطبق « جعل » على كل من الاستعارات الاسمية والفعلية . وعند النظر إلى الشواهد الأخرى التى أوردها الآمدى فى هذا المجال ، نجد أنه يستعمل « جعل » مع الاسم لوصف الاستعارات الاسمية ، وهى تشمل الاستعارات التى تحوى فعلاً ومفعولاً به ، وأنه يستعمل « جعل » مع الفعل فى حالات الاستعارات الفعلية . وفى مثالنا يقول « جعل الليل يتمطى » لأنه تبنى رواية للبيت يرد فيها « بجوزه » بدلا من « بصلبه » و« الجوز » هو وسط الليل ، وليس كلمة مستعارة . على أن هناك نوعاً من الإشكال فى أن الآمدى استبدل « أردافاً » بكلمة « أعجاز » . وربما كان علينا أن نقرأها « إردافا » *، ونفترض أن الآمدى لم يعد الاستعارة فى كلمة « أعجاز » (لأن العجز قد يعنى الجزء الأخير من أى شىء) ، وإنما عد الاستعارة فى الفعل « أردف » الذى ينصب « أعجازاً » .

وبيت امرىء القيس هذا ورد ثانية فى موضع متأخر من كتاب الآمدى مع تعليق أكثر تفصيلا ، ولكن الآمدى فى هذه المرة تبنى رواية « صلبه » . قال الآمدى ، (« الموازنة » ج ١ ص ٢٥٠ س ٧ - ١٥) : « وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعانى ولا المجازات ، وهو فى غاية الحسن والجودة والصحة . وهو إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً . وهذا عندى منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرمه ؛ فلما جعل له وسطاً يمتد ، وأعجازاً رادفة للوسط ، وصدراً شاملاً فى نهوضه ، حسن أن يستعير للوسط الصلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ؛ لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة ؛ وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه ؛ وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له » .

وطبقا لهذا التفسير فإن بيت امرىء القيس يحتوى عدداً من

---

* (« ط٣ » محمد محى الدين عبد الحميد،القاهرة ، ١٣٧٨ / ١٩٥٩ ص ١٧ س١٢) « المترجمة » .

* فى ط . محى الدين عبد الحميد ١٩٥٩ المشار إليه سابقاً ترد الكلمة « إردافاً » ، وليس « أردافاً » (المترجمة) .

الاستعارات « الحديثة » المبنية على التشبيه . ولا يمكننا القطع فيما إذا كان الآمدى يشعر بوحدة التمثيل التى تتحقق الاستعارة أم لا يشعر بها ، لكن استحسانه لاستعارة « الكلكل » للصدر من الليل « من أجل نهوضه » يبدو أنها تشير إلى وعيه بتمثيل الليل بالحيوان ، لأنه كان يفكر بحيوان ، ولعل ذلك حيوان الرتوب ، يرفع صدره عن الأرض كى يقوم ويمضى .

إن هذين التعليقين المختلفين للآمدى لا يأتلفان حقا ، فمفهوم عزو شىء لا نظير له فى « الموضوع » ، فى تعليقه الأول ، يناقضه هنا مفهوم تبديل الكلمات مما يناسبها عن طريق الاستعارة . والسبب فى هذا التناقض على ما يبدو هو أن الآمدى فى تعليقه الأول تقبل وجهة النظر التقليدية عن الاستعارة ، فى حين أنه فى تعليقه الثانى حاول أن يتلاءم تفسيره مع مقتضيات تعريف الاستعارة الذى سبق بيت امرىء القيس مباشرة . هذا التعريف يشبه ذلك التعريف الذى وضعه ابن قتيبة (انظر ما سبق) ، والذى ينتمى إلى تقاليد تختلف عن تقاليد علماء الشعر ، وهو يتضمن المفهوم « الحديث » لاستعارة الكلمات . وعلى أية حال فإن ما نجده فى الآمدى هنا يقدم مثالاً مهماً للتذبذب الدلالى لمصطلح الاستعارة ، الذى أدى فى الوقت المناسب إلى استبدال نهائى للمفهوم « القديم » لاستعارة الشىء .

٥ ــ القاضى الجرجانى الوساطة (ص ٤٣٢ س ١ ـ ٣) :

التبس القاضى الجرجانى هذا البيت على أنه مثال لإضفاء صفات الحياة المجازية لشىء غير حى ، وأضاف الملاحظات التالية :

« فجعل له صلبا وعجزاً وكلكلا لما كان ذا أول وآخر وأوسط ، مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل ، وبخفة السير إذا استقصر ؛ وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة (للكلمات التى وردت لتقابلها مجازاً ؟) » .

وبطريقة تشبه تعليق الآمدى الثانى نجد أن التعبير « القديم » (جعل له) أخذ معنى جديداً فى أن مفعولات الفعل « جعل » أصبحت لها مناظرات حقيقية « الصلب » ، « الوسط » ، وهكذا . ويظهر أن ذلك حدث على أساس من المشاكلة والمشابهة . والعنصر الجديد فى هذا التفسير هو محاولة اكتشاف الأحداث الحقيقية التى تناظر (الأفعال المستعارة) ، والتمثيل الأصلى الذى يربط هذه الاستعارات معاً ، لعله مازال ملموساً ، ولكن خطر غيابه عن البصر صار قوياً إزاء الإفراط فى تحليل الكلمات المفردة ، التى تتكون منها الاستعارة . وكما لحظنا من قبل فقد حدث هذا الأمر فى مرحلة تالية ، وذلك لدى السكاكى .

٦ ــ أبو هلال العسكرى ، كتاب الصناعتين ، ص ٣٨٢ س ٣ ـ ٥ :

أورد أبو هلال هذا البيت والبيت الذى يسبقه فى بداية مجموعة من استعارات القدماء ، ولكنه لم يضف تعليقاً عليه .

٧ ــ الباقلانى ، إعجاز القرآن ص ١٨٠ س ٣ ، ص ١٨١ س ٤ :

يورد الباقلانى هذا البيت مع البيت الذى يسبقه والبيت الذى يليه ، ويذكر أن بعض الناس ألفوا أن يوازنوا بين وصف الليل فى هذا البيت وبيت النابغة المشهور (كلينى لهم يا أميمة ناصب ـ إلخ ، انظر الديوان صنعة ابن السكيت ، تحقيق : شكرى فيصل (بيروت ١٣٨٨ / ١٩٦٨) ، ص ٥٤ ـ ٥٥ (= رقم ٤ ، س ١ ـ ٣) . ومن الطريف أن Jacobi فى كتابها « دراسات ص ص ٢٠٠ ـ ٢٠٣ » «Studien, pp. 200-203» كرست تفسيراً مقارناً لهاتين القطعتين من الشعر ، حسب الظاهر ، دون أن تدرى أن دراستها تمثل استمراراً لتقاليد سابقة (راجع أيضا الخطابى ، البيان ، ص ٥٦ ـ ٥٨) . وقد أضاف الباقلانى : « وقد جرى ذلك من بين يدى بعض الخلفاء ، فقدمت أبيات امرىء القيس ، واستحسنت استعاراتها ، وقد جعل لليل صدراً يثقل تنحيه ، ويبطىء تقضيه ، وجعل له أردافاً كثيرة ، وجعل له صلباً يمتد ويتطاول، ورأوا هذا بخلاف ما يستعيره أبو تمام من الاستعارات الوحشية البعيدة المستنكرة ، ورأوا أن الألفاظ جميلة » . هذه العبارات تمثل النمط المألوف للاستعارة« القديمة » . ولم يبد واضحاً تماماً كيف كان العلماء الذين يقتبس الباقلانى تعليقاتهم يفهمون بيت امرىء القيس فيما يتعلق بالخاصة الجوهرية للاستعارة . لكن يبدو أن الصدر (= الكلكل) ، والأرداف ، والصلب ، لم ينظر إليها على أن لها شيئاً مناظراً حقيقياً فى مجال « الموضوع » . وعلى هذا فلعلهم يمثلون النمط النموذجى للاستعارة « القديمة » . والإشارة إلى أبى تمام تظهر أن مشكلة تقويم استعاراته الجريئة كان (يناقش) من خلال الاستعانة بالاستعارات الموجودة فى الشعر القديم .

٨ ــ ابن رشيق ، العمدة ، ج ١ ص ٢٧٦ ، س ٤ ـ ٩ :

رأى ابن رشيق أن هذا البيت والبيت الذى يسبقه ، كلاهما ينص الشواهد المحفوظة عن الاستعارة (ومن أناشيد هذا الباب) ، وأشار إلى أن ابن وكيع (ت ٣٩٣ / ١٠٠٣) أطلق على هذا البيت أنه أول استعارة أجريت . ويمضى تعليق ابن رشيق كما يلى :

« فاستعار لليل سدولا يرخيها ، وهو الستور . وصلبا يتمطى به ، وأعجازاً يردفها ، وكلكلا ينوء به » .

من الواضح أن المؤلف يتشبث بالتعبيرات « القديمة » عن الاستعارة ، وليس ثمة غموض يحوط هذا .

٩ ــ ابن سنان الخفاجى ، سر الفصاحة ، ص ١٣٨ س ٦ ، ص ١٣٩ س ٢ :

أشار ابن سنان إلى تعليق الآمدى الثانى (المذكور آنفاً) وقد اقتبسه بتمامه (عدا الجملة الأولى منه) وخطّأ رأى الآمدى فيه :

« وهذا الذى قاله أبو القاسم لا أرضى به غاية الرضى . . .

وبيت امرىء القيس عندى ليس من جيد الاستعارة ولا رديئها ، بل هو من الوسط بينهما ، وبيتا (طفيل) الغنوى وذى الرمة أحد فى الاستعارة ، وأشبه بالمذهب الصحيح منها . وإنما قلت ذلك لأن أبا القاسم قد أفصح بأن امرأ القيس لما جعل لليل وسطاً وعجزاً استعار له اسم الصلب وجعله متمطياً من أجل امتداده ، وذكر الكلكل من أجل نهوضه . فكل هذا إنما يحسن بعضه لأجل بعض ، فذكر الصلب إنما حسن لأجل العجز ، والوسط والتمطى لأجل الصلب ، والكلكل لمجموع ذلك . وهذه الاستعارة المبنية على غيرها ؛ فلذلك لم أر أن أجعلها من أبلغ الاستعارات وأجدرها بالحمد والوصف . وكانت استعارة طفيل وذى الرمة عندى أوفق وأصح ، لأنها غنية بنفسها ، غير مفتقرة إلى مقدمة جلبتها »* .

نجد الخفاجى هنا لا يتفق مع الآمدى الذى رضى بأن يبرز مدى صحة وتلاؤم الاستعارات التى استعملها امرؤ القيس ، وإنما يولى تعليق الآمدى هذا لفتة خاصة . فهو ينظر إليه على أنه قول يبين كيف كانت هذه الاستعارة مبنية على تعاقب محكم ومنظم من التحولات التى قادت إلى زيادة فى الجانب الاستعارى . وسأجمل رأى الخفاجى فيما يلى ، ولكن لأن تحليل الخفاجى للبنية السطحية للبيت غير كامل (لم يورد « أردف » و« ناء ») ، ولأنه يختلف عن تحليل الآمدى فى نقطة صغيرة (فالآمدى يرى أن « كلكل » مبنية على النهوض ، فى حين أن الخفاجى يرى أن « كلكل » مبنية على الاستعارات السابقة عليها) ، فإن ما سأورده هنا لن يكون قطعياً ولكنه - كما أحسب - له مبرراته التى تدعمه .

الموضوع : الليل الطويل

(١) الليل مقسم إلى أجزاء « وسط » و« عجز » . (انظر ما يلى لمشكلة « صدر ») وفى هذه المرحلة لا توجد استعارات .

(٢) وها هنا أصبح الطريق معبداً لإدخال استعارة « الصُّلْب » (أعنى كلمة « صلب » لتحل محل « وسط ») . واختيار هذه الكلمة المخصوصة إنما أوحى به المعنى الثانى لكلمة « عجز » ، بمعنى « أرداف » .

(٣) وبمجرد إدخال « الصلب » أصبح من الملائم التحدث عن « التمطى » . (على أن ها هنا نقطة مهمة تتمثل فى تحديد ما إذا كان الخفاجى يعد « التمطى » فعلا استعاريا اختير بمهارة ليحل محل « امتداد » الليل فى الحقيقة كما رأى الآمدى - وهذا يبدو محتملا - أم أنه عد التمطى شيئا يتصل بالصلب ومن خصائصه ، دون أن يكون له مناظر حقيقى - وهذه ظاهرة معروفة ومقبولة لدى الخفاجى (انظر ما يلى) .

(٤) وبعد أن أصبح هناك « صلب » و« أعجاز » فمن الطبيعى أن يُدخل « الكلكل » حتى تكتمل الصورة . (ولكن تبرز هنا النقطة المهمة التى أثيرت فى (٣) : هل يأتى « الكلكل » مقابلاً للصدر « الجزء الأول من الليل » ، أم أنه اختُرع إكمالا للاستعارات السابقة ، دون وجود جزء مناظر له فى « الموضوع » ؟ ومن الطريف أن نلاحظ أن المؤلف فى مثالنا الراهن ينحرف عن رأى الآمدى كما رأينا من قبل . وحيث إن جملة « ناء بكلكل » تشير إشارة محتملة إلى أن الليل على وشك الرحيل ، يصبح من غير المعقول أن يتساوى « الكلكل » مع « الجزء الأول » . ولعل هذا هو ما دعا الخفاجى إلى أن يرى أن استعارة كلكل إنما جاءت بناء على الاستعارات المصاحبة لها فقط) .

(٥) (ويمكن أن نستمر فى هذا الخط من التفكير من خلال اشتقاق الفعل المجازى « ناء » من « كلكل ») .

لقد استفاد الخفاجى فى هذا التفسير من آلة تفسيرية اكتشفها هو ، تلك هى : « الاستعارة المبنية على غيرها » . والاستعارة التى من هذا النوع يجب أن ترفض لأنها « بعيدة » (انظر ص ١٣٦ ، س ٧ - ٨) . وعند مقارنة بيت امرىء القيس بأمثلة أخرى من هذا النوع ، نجد أن بيت امرىء القيس ليس نموذجياً تماماً ؛ لأنه من المحتمل دوماً أن تربط استعاراته بعناصر مناظرة لها فى مجال « الموضوع » .

والطريقة المألوفة فى إنتاج استعارة من « الدرجة الثانية » ، كما قد ندعوها ، هى أن تبدأ من استعارة موجودة فى لغة الحديث اليومى ، أو متفق عليها فى الاستعمال الأدبى المتكرر ، ثم تتقدم إلى استعارة لعنصر قريب منها فى مجال « المثال » ، بغض النظر عما إذا كان هناك عنصر مناظر له فى مجال « الموضوع » أم لا . وهناك عدد كبير من الاستعارات « القديمة » مما يناسب هذا الوصف ، أوردها الشعراء القدماء ، وانتقدها الخفاجى حقا . وهكذا فإن كلمات زهير « وعُرِّىَ أفراس الصبا ورواحله » تصبح الاستعارة فيها مؤسسة على المجاز المتداول فى اللغة « ركب هواه » ، وعبارات مشابهة له . وكلمة « الركوب » يستدعى « المطايا والرواحل » ، وهذه نفسها تجعل فكرة تعرية الرواحل والأفراس أمراً محتملاً . ولقد شعر الخفاجى - كما يبدو - بعدم الاطمئنان فى أن يجد خللا فى استعارات عدها أجيال من النقاد حسنة ؛ لذا تحاشى أن يشجبها شجباً مباشراً ، ولكنه صنفها على أنها من النوع الوسط . وفى الواقع ، يظهر أنه أصبح متورطاً فى عواقب غير مرغوب فيها ، لاتباعه لقاعدة للتقويم وضعها هو لغرض آخر ، هو البرهنة على رداءة نوع معين من الاستعارات ، أعنى الاستعارات المصطنعة ، التى ابتهج بها بعض الشعراء المحدثين ، وعلى وجه الخصوص أبو تمام . وكما قرر الخفاجى نفسه ، فإن ما يراه مثالا على الاستعارة المعيبة هو بيت أبى تمام التالى (انظر ص ١٤٠ س ١١ - ١٢ ، ص ١٤١ س ١ - ٨) :

قرّت بقرّانٍ عين الدين وانشترت
بالأشترين عيون الشرك فاصطلما*

---

* النص من ط . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٤٠٢ / ١٩٨٢ ص ١٢٢ ، ١٢٣ (المترجمة) .

* انظر حول الظروف التاريخية للبيت : Geheimnisse; p. 23, Note 13 المؤلف .

يلحظ الخفاجي أنه لا وجه للربط بين « العين » و« الدين » (أو الشرك) . وحقاً ، إن الصورة في هذا البيت تطورت من العبارة المجازية الشائعة في الحديث اليومي «قرت عينه» - وهذه نفسها إنما أوحى بها اسم المكان « قران » عن طريق الجناس ؛ وعلى هذا فإن استعارة « العيون » في البيت لا يمكن أن ترتبط بأي عنصر من عناصر « الموضوع » . وعلى العكس من هذا فإن النوع المستحسن من الاستعارات في رأيه هو « ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي وشبه واضح » (انظر ص ١٣٦ س ٦) . والأمثلة التي يدلي بها لتأييد هذا الادعاء هي إما استعارات في الفعل ، مثل « يفتات شحم سنامها الرحل » (انظر ص ١٤٧ ، س ٥ من بيت طفيل الغنوي الذي أشير إليه في التعليق على بيت امرىء القيس آنفاً) ، وإما استعارات من النوع « ذي الوجهين » ، التي تصبح فيه العناصر المتخيلة والناتجة من التمثيل الذي يتعمق الاستعارة مرتبطة « بالموضوع » عن طريق تشبيه إضافي - مثل بيت ذي الرمة الذي سبقت مناقشته في هامش ٢٢ (راجع سر الفصاحة ، ص ١٣٨ س ٢ ، مع الرواية الأخرى « لف » بدل « ساق » ، ومن ثم تفسير آخر) .

وهذا يعني أن الخفاجي برغم كونه يرفض أن يطلق اسم الاستعارة على استعارات من نوع « النرجس » و« العين » ويسميها تشبيهات ، فهو قد وضع التشابه شرطاً أساسياً للاستعارة الجيدة . وكانت النتيجة أن ما عده استعارات جيدة كان فقط هو تلك الأنماط الخاصة من الاستعارات القديمة ، التي تخلو من العناصر التخيلية المشتقة من التمثيل الأصلي ، (بالذات نمطا الاستعارة المشار إليهما آنفاً) . أما الاستعارات القديمة النموذجية - وحتى المشهور جداً منها منذ القديم - فقد أنكر عليها هذه الصفة . وهكذا نجد أن التشبيه أحرز نصراً آخر في سباق التعدي على مجال الاستعارة .

١٠ — يقول عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز ، (ص ٥٤ س ٣-٨) :

« ومما هو أصل في شرف الاستعارة ، أن يرى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات ، قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل ، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريده ، مثاله قول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل

لما جعل لليل صلبا قد تمطى به ، ثنى ذلك فجعل له أعجازاً قد أردف بالصلب ، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به ، فاستوفى له جملة أركان الشخص ، وراعى ما يراه الناظر من سواده ، إذا نظر قدامه ، وإذا نظر إلى خلفه ، وإذا رفع البصر ومده في عرض الجو » .

وهنا نجد الجرجاني يقف موقفاً معاكساً لموقف الخفاجي ؛ فهو يقدر الاستعارات المتعددة من هذا القبيل ، ويرى أنها تمثل نمطاً عالياً من أنماط الاستعارة . أما بالنسبة لتركيب الاستعارة ، فهما يتشابهان في الرأي حولها ؛ فليس منهما من نظر إلى الوحدة الأساسية للحيوان التي تمدنا بالصورة ، وإنما رأى كل منهما أن هناك خيطاً من الاستعارات المتعاقبة ، التي يعتمد كل منها على ما سبقه (عدا الاستعارة الأولى بطبيعة الحال) . ومع ذلك فإن الخفاجي - وهو مازال يحتفظ في ذهنه بالفكرة « القديمة » عن الاستعارة - يفسر هذا الاعتياد بأنه انحراف متزايد عن « الموضوع » ، في حين أن الجرجاني - وهو يدرك الفرق بين الاستعارات « القديمة » و« الحديثة » ، ومن الواضح أنه يدرج بيت امرىء القيس ضمن الاستعارات « الحديثة » - يرى في هذا الاعتياد إكمالاً تدريجياً لصورة كاملة مؤلفة من صور جزئية . وحيث إن الشأن في الاستعارات الحديثة هو أن تتطابق الصورة مع « المثال » في الاسم ومع « الموضوع » في الجوهر ، فإن إكمال الصورة التامة يتضمن إكمالاً لكل من المثال والموضوع (أو بالأحرى ينبغي أن نستعمل صيغة التنكير في حالة « المثال » لأنه ليس موجوداً أول الأمر ، وإنما هو مركب من استعارات ملائمة ، اختيرت حسب ما دعاه المتأخرون « مراعاة النظير » . ويشير الجرجاني إلى هذا بقوله : « أن يتم المعنى والشبه » . وتجدر ملاحظة أن الجرجاني يفسر أجزاء الليل ليس على أنها مدة ، ولكن على أنها امتداد .

١١ — ابن الأثير ، المثل السائر ج ٢ ص ١١٠ ، س ٧ - ص ١١٥ ، السطر الأخير :

لم يقدم المؤلف تفسيراً متكاملاً للاستعارات يعتمد على رأيه الخاص ، لكنه اهتم قبل كل شيء بنقد أفكار الخفاجي . لذا ليس ضروريا أن نورد نص حديثه كاملا .

وبيت امرىء القيس في رأي ابن الأثير لا يحتوي استعارة ولكنه يحتوي تشبيها مضمر الأداة . وهذا يتناسب بطبيعة الحال مع تعريفه للاستعارة (انظر المثل السائر ص ٨٣ . س ٦ من الأسفل وما يليه) الذي يتطابق - حسب مفهوم ابن الأثير - مع تعريف التشبيه ، ما عدا القيد التالي : (مع طي ذكر المنقول إليه)* ولكي نشرح معنى المنقول إليه علينا أن نأخذ مثال « النرجس » = « العين » : فمعنى النرجس نقل من كلمة نرجس إلى كلمة عين (كذا :) وإذا ذكرت كلتا الكلمتين (« عينه نرجس » أو « نرجس عينه » وما إلى ذلك من تراكيب) فهذا هو التشبيه المضمر الأداة ، في حين إذا كانت الكلمة التي نقل إليها المعنى قد حذفت (في حالتنا هذه كلمة العين) فالنتيجة وهي مثلا « نرجسه » بمعنى « عينه » استعارة . ومصطلح المنقول إليه يتطابق في حالة الاستعارة مع المستعار له (انظر المثل السائر ص ٨٤ س ١ - ٣) . أما بالنسبة

* ابن الأثير : المثل ، ط . البابي الحلبي ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ م ج ١ / ٣٦٥ ، وانظر أيضا قوله « فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، الذي هو المنقول إليه ، ويكتفى بذكر المستعار ، الذي هو المنقول » ص ٣٥٧ . (المترجمة) .

لبيت امرىء القيس فابن الأثير يجادل في أن المستعار له وهو « الليل » مذكور في البيت فعلا (يمكن أن نضيف أنه ذكر من خلال الضمير وحده فقط) . ولهذا فالبيت لايقدم مثالا عن الاستعارة (وما كان له أن يستخدم مصطلح المستعار له في نقاشه ، لأنه من الواضح أن هذا سيقود إلى تناقض في المصطلحات) . وهذا النقد الموجه لمعالجة الخفاجي للبيت يتركز في النقاط الثلاث الآتية :

١ ـ لم يكن الخفاجي وبعض من سبقه من النقاد مثل الآمدي يعرفون الفرق بين الاستعارة والتشبيه المضمر الأداة . وابن الأثير هنا يعترف بحيرته كيف أن هؤلاء وهم الفطاحل في علم الفصاحة لم يتبينوا هذا الفرق المهم بين الاثنين . على أن هذا يعني ـ من ناحية أخرى ـ أن ابن الأثير لم يكن يشعر بشيء عن التغير الذي طرأ على معنى مصطلح الاستعارة منذ عصر الخفاجي . فابن الأثير يتمسك بفكرة الاستعارة المؤسسة على التشبيه بين شيئين منفردين ؛ وهذا يعني أنه لا يعد الاستعارة إلا الاستعارة « الحديثة » . ولذا فهو في الواقع لم يصنف في طبقة الاستعارات ، الأبيات التي تحتوي استعارات « قديمة » ، وإنما عدها حينا تشبيهاً مضمر الأداة (كما في مثالنا ، أو عموماً في كل الأمثلة التي يفترض فيها عقليا أن التشبيه يتعمق الاستعارة ، خاصة ما أطلقنا عليها الاستعارات « ذات الوجهين ») ، وحينا توسعاً في الكلام ، أعني تلك الحالات التي يوجد فيها النقل دون أن يكون مؤسسا على المشاركة بين المنقول منه والمنقول إليه ؛ ولعلها تشمل جميع الحالات الأخرى للاستعارة « التذنيبة » (انظر ص ٧٩ ومايليها) . ومن الجدير بالذكر أن التوسع ، والتشبيه ، والاستعارة ، تعد عند ابن الأثير الفروع الثلاثة المكونة للمجاز (انظر ص ٨٣ س ٣ ـ ٤) .

٢ ـ وفي رأي ابن الأثير أننا إذا تقبلنا وجهة نظر الخفاجي حول وجود استعارة في هذا البيت ، فإن جدل الخفاجي حول أن البيت ليس بالجيد ولا بالرديء وإنما هو وسط ، لكون الاستعارات فيه مبنية على غيرها ، لا يبدو جدلا متسقاً مع مبدئه الخاص في تقويم الاستعارات . ذلك أن الخفاجي يدفع الاستعارات التي من هذا النمط بأنها بعيدة ، وأنها يجب أن ترفض . إن هذا حقاً يمثل ثغرة في نقاش الخفاجي . (وللنظر في شرح محتمل لعدم الاطراد بين رأي الخفاجي هذا ومبدئه في تقويم الاستعارات ، انظر ما سبق) .

٣ ـ وفي رأي ابن الأثير أن تعريف الاستعارة مادام ينص على مشاركة بين المنقول منه والمنقول إليه ، فإن هذه المشاركة ستزودنا بمقياس نقيس به جودة الاستعارة ومن هنا لن يكون هناك مبرر لرفض « الاستعارات المبنية على غيرها » .

إن نقض ابن الأثير لرأي الخفاجي يثير عدداً من المشاكل التي يصعب حلها هنا (والتي تتدرج من : أن يُعزى إلى الخفاجي تعريف للاستعارة لا يمت لديه ـ على الأقل في هذه الكلمات ـ إلى أن يكون ابن الأثير يستخدم مصطلحاً للاستعارة لايطرد مع تعريفه هو نفسه) .

وحيث إن كلا من الخفاجي وابن الأثير له أفكار مختلفة عن معنى الاستعارة ، فإن انتقاد ابن الأثير في هذه الحال لا يصيب الغرض إلى حد ما . ذلك أن الخفاجي يرى أن الاستعارة المبنية على غيرها تحدث نتيجة لتقدم الشاعر من استعارة إلى عنصر مجاور لها في مجال « المثال » ، دون النظر إلى وجود عنصر مناظر في مجال « الموضوع » (انظر ما سبق) . أما ابن الأثير فهو يفهم الاستعارة المبنية على غيرها ـ كما يبدو ـ على أنها نتيجة عمل استعاري متوال . ويدلي ابن الأثير بالقياس من مجالي المنطق والهندسة كي يوضح رأيه (« كل أ هو ب وكل ب هو جـ ، وإذن فكل أ هو جـ » ، و(أ ب) = (ب حـ) ، و(ب حـ) = (حـ د) ، فإذن أ ب = ج د ») ، إذ هو يرى أنه إذا كان شرط التشابه قد تحقق فإن « الاستعارة المبنية على غيرها » تحقق هذا الشرط أيضا ، ويجب أن تعد جيدة* . ولإيضاح ما أراده ابن الأثير ربما يحسن أن نستعمل الرموز التالية « أ استع ب ، وب استع حـ ، فإذن « أ استع حـ » (حيث استع = استبدل استعارياً بـ . . .) . وهكذا فإن ابن الأثير يضع النقل (بالمعنى الرياضي لهذه الكلمة) في سياق تكوين الاستعارات . ولكن نظريته المبتدعة هذه لا تلبث أن تبدو ، لسوء الحظ ، بدائية جداً ، حتى أنه لا يمكن تطبيقها لتكون وصفاً كافيا للظواهر الشعرية ذات العلاقة بموضوعنا ؛ خاصة لأنه يغفل وجه التشبيه (فقد فاته أن يدرج احتمال تغير وجه الشبه ، كما يبدو مثلا في سلسلة الاستعارات التالية : الخد استع وردة ، والوردة استع أسلاك شائكة ، وإذن فالخد استع أسلاك شائكة ، مما لن يسر المحبوب) ،وليس هناك ما يشير إلى أنه كان واعيا بمدى خطورة الإسراف في البعد عن « الموضوع » .

أما بالنسبة لبيت امرىء القيس فابن الأثير لا يوافق على أنه يحتوي « استعارة مبنية على غيرها » ، ولكنه يرى أنه يشمل سلسلة من الاستعارات المنفردة كل منها مناسب (انظر ص ١١٤ س ١ ـ ٥ ، وكلمتا مناسبة وتناسب يستعملها ابن الأثير بمعنى « مشاركة » للتعبير عن العلاقة بين المنقول والمنقول إليه) . وقد يفسر التناقض الظاهر في عد ابن الأثير بيت امرىء القيس يمثل سلسلة من الاستعارات في هذا الموضع ، وعده تشبيهاً مضمر الأداة في ص ١١٠ ، س ١ ـ ٣ ، بأنه في هذا الموضع يستعمل واعياً لغة الخفاجي (في عده البيت استعارة) كي يبرهن على التناقض الداخلي فيها (انظر ص ١١٥ س ٥ ومايليه) .

القسم الثالث

تعريفات الاستعارة في ضوء معناها الأصلي

لقد سبقت ، قبلُ ، الملاحظة بأن تعريفات المنظرين للاستعارة يغلب عليها التشابه ، كما سبق أن عرضنا شرحا عاما لهذه القضية .

---

* يقول ابن الأثير « إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة ثم بني عليها استعارة ثانية وكانت أيضا مناسبة فالجميع متناسب ، وهذا أمر برهاني لا يتصور إنكاره ، ج ١ ص ٣٨٨ ط . عبد الحميد (المترجمة) .

أما ها هنا ، فإن تعريفات الاستعارة هذه ستكون موضع الدرس فى ضوء المعنى الأصلى للاستعارة كما هو مسلم به هنا فى هذا البحث . وهذا سيتيح لنا أن نكتشف إن كانت هذه التعريفات يمكن فهمها بطريقة تلائم هذا المعنى الذى قدمناه . وفى الحالات التى يبدو فيها إختلاف لا يمكن التوفيق فيه بين التعريف والمعنى الأصلى للاستعارة سنضطر للبحث عن تفسير لهذا التعارض فى أحد الاتجاهين التاليين : أن يكون معنى الاستعارة قد تغير عن طريق الاعتراف (التدريجى) للتشبيه على أنه الحقيقة التى تتعمق الاستعارة (انظر ما سبق) ، وأن التعريف قد شكل ، من ثم ، طبقا لهذا الاعتراف ، أو أن التعريف يفترض معنى مختلفا تماما للاستعارة ، يختص بجانب من الفكر يقع خارج الحقل الخاص بعلم الشعر . ومن الطبيعى أن كل المعطيات التى تؤدى إلى معلومات إضافية حول استعمال مصطلح « الاستعارة » (كما ذكرنا) ستؤخذ بعين الاعتبار على نحو واف ودقيق ، وأن حالات التعارض بين المعطيات ستكون موضع الملاحظة ، وستكون موضع الشرح إذا أمكن ذلك .

١ ـ الجاحظ (توفى ٢٥٥هـ / ٨٦٨ ـ ٩ م) ، البيان ج ١ ص ١٥٣ س ١٤ ـ ١٥ . لم يقدم الجاحظ فى آثاره ـ حسب ما أعرف ـ ما يشير إلى تعريف مصطلح الاستعارة . والجملة التى سبقت الإشارة إليها من قبل لا تحتوى إلا على تعليق على بيت من الشعر ولكن Skarzynska-Bochenska (انظر ,Ornements p. 12) ترى أن هذا يعد تعريفاً للاستعارة . وبرغم أنها فى ص ١٣ تعطى لنفسها الحرية فى أن تغير الألفاظ العربية بعض الشىء ، وتبنى ترجمتها على النص المغير لتلائم التفسير الذى ارتضته هى ، فإن الأمر قد يظهر أنها على حق . إن بيت الشعر الذى يخول الجاحظ فرصة للتعليق هو البيت الأخير من ثلاثة أبيات مجهولة القائل (أو بالأحرى ، البيتان الأخيران من ستة أبيات حيث أن وزنها هو الرجز) .

والبيت هو :

وطفقت سحابة تغشاها
تبكى على عراصها عيناها

(البيان ج ١ ص ١٥٢ س ٩) .

من الطبيعى أنه من خلال تحليل سريع للبيت يظهر أن السحابة ليس لها عينان ، ولذلك فعلينا أن نفترض أنها استعارة « قديمة » ، ولكن ما هو التمثيل الذى يتعمق « الاستعارة » ؟ ربما كان هكذا : مثلما أن الشاعر المتغزل حين يقف على أطلال حبيبته يأخذ فى البكاء ، فكذلك السحابة حين وقفت على الأطلال أخذت تمطر . وقد يكون هذا مقصوداً من باب « حسن التعليل » ، ليفسر لم أمطرت السحابة فوق الأطلال . لكن هذا قد لا يكون بالضرورة هكذا ، فالقطعة لا يوجد فيها دليل كاف لتأييد هذا التفسير .

وفى الواقع يمكن شرح استعارة « العينين » من خلال تتبع تكوينها بطريقة أكثر بساطة : أولا لدينا الفعل المستعار « تبكى (السحابة) » يقابل « تمطر (السحابة) » ، هذه الاستعارة مؤسسة على التشبيه ، وعلى وجه التحديد بين القطرات المتساقطة ، وهى مستقلة ليست بحاجة إلى ذكر « العين » لتكتمل الصورة فيها . ولكن الشاعر ـ على مستوى المثال ـ تقدم إلى عنصر مجاور « للبكاء » ـ وهو فى مثالنا الفاعل المباشر وهو « العين » ـ وأدخله فى الصورة ، مع أنه ليس له مناظر على مستوى « الموضوع » . والشاعر يتبع هنا منطق « المثال » دون خشية أو تحرز من عدم اتباع منطق « الموضوع » . وهكذا نجده يخالف التوازى بين المستويين ، ويخلق نوعا من التشعب بين مستوى الحقيقة (مثلا السحابة الباكية أى الممطرة) ومستوى الخيال الوهمى (عينا السحابة) .

هذا المنهج فى خلق نقطة بدء فى بناء مستوى تخيل فى الشعر أصبح حقا مثمرا فى أزمنة لاحقة . وإذن فتكوين استعارة العينين اتبع المجرى العام لما قد تبينه الخفاجى لأول مرة وأطلق عليه الاستعارة المبنية على غيرها . ولكن برغم أن هذا النوع من الاستعارة ، والاستعارة « القديمة » المؤسسة على التمثيل ، يختلفان بالنسبة لنوع تكوينهما ، فإنى أحسب أن كلا النوعين ينبغى أن يوضع تحت عنوان واحد ، هو « الاستعارة القديمة » .

وذلك أولا لأن كلا منهما يمثل « استعارات » بالمعنى الأصلى لكلمة استعارة كما وضع هنا ، وثانيا لأن كلا منهما قابل للتوضيح ، بالنسبة إلى تكوين الاستعارة ، من خلال العبارات الموضحة لنظيرها (أعنى أن الاستعارة « القديمة » يمكن تحليلها بواسطة فكرة الاستعارة المبنية على غيرها والعكس) ، برغم أن التفسير الناتج قد يكون أقل طبيعية من نظيره الأصلى (انظر مثلا تفسير الخفاجى للاستعارات « القديمة » المشهورة ، المبنية على التمثيل ، على أنها استعارة مبنية على غيرها ، المرجع السابق) . وهكذا فإن (عينى) السحابة طبقا لرأينا الذى نجادل عنه هنا ـ هى بدقة ما اعتاد علماء الشعر الأوائل أن يدعوه « استعارة » .

ولسوء الحظ فإن الجاحظ لم يول هذا الجانب من الصورة الشعرية كبير اهتمام . وتعليقه هو « عيناها ها هنا للسحابة ، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة ، وتسمية الشىء باسم غيره إذا قام مقامه » . ومن الواضح هنا أن مصطلح الاستعارة يشير إلى استبدال « البكاء » « بالمطر » ، وطبقا لما تراه -Skarzynska Bochenska (المرجع السابق) ، فإن عبارة (تسمية . . .) فى النص السابق ، برغم كونها ترتبط بكلمة استعارة عن طريق حرف العطف « الواو » ، فإنها يمكن عدها شرحاً لمصطلح « استعارة » . وعلى هذا كى نكتشف المعنى الدقيق للاستعارة عند الجاحظ علينا أن نستفيد من مؤشرين مختلفين : أحد هذين المؤشرين مثال ، والآخر (شبه) تعريف .

والمثال يشير إلى الاستعارة الحديثة « المؤسسة على التشبيه » (انظر ما سبق) . ولكن حين نلقى نظرة أكثر قربا إلى (شبه) التعريف ، تواجهنا الكلمات الحاسمة « إذا قام مقامه » . وهذه تعبر بوضوح عن

الشرط الأساسي للاستعارة . ومن الدلالة بمكان أن نجدها لا تهمل التشبيه شرطا ضروريا للاستعارة . ويمكن ملاحظة أن الفاعل في « قام » هو « الشيء » وليس « الاسم » . وهذا أمر يمكن تتبعه لدى الجاحظ في أمثلة متعددة ، وفي استعمالات مناظرة في البيان ، ج ١ ص ١٥٢ ـ ١٥٣ (مثلاً ص ١٥٣ ، س ١٠ ـ ١١ : « لما قامت الملائكة مقام الحافظ الخازن سميت به ») .

وهكذا فإن التناظر بين موضعي عنصرين (أو وظيفتهما) من عناصر مجموعتين قابلتين للمقارنة هو الذي يسمح بأن يسمى أحد الشيئين باسم صاحبه . وها هنا نجد تماما الشرط الذي يتحقق الاستعارة « غير المفيدة » (مثلا « الحافر » لـ « القدم » ، انظر هامش ٢٠) . وحقا عندما نقارن الأمثلة الأخرى التي صنفها الجاحظ على أنها استعارات * نجد أن كلا منها تقريبا ينتمي إلى هذه الطبقة :

١ ـ يعسوب ـ « ملك النحل » ، « وكل قائد فهو يعسوب ذلك الجنس المقود ، وهذا الاسم مستعار من فحل النحل وأمير العسالات » (انظر الحيوان ج ٣ ص ٣٢٩) .

٢ ـ ظبية ـ « والظبية اسم الفرج من الحافر . . . وقد استعاره أبو الأخزر فجعله للخف » (الحيوان ج ٢ ص ٢٨٢ ، وانظر ٢٨٠ ـ ٢٨٣) .

٣ ـ خرء ـ « قالوا : خرء الإنسان وخرء الفأرة . . . وقد يستعار ذلك لغير الإنسان والفأرة » ، مثل خرء الطير (حيوان ج ٥ ص ٢٩٣) .

٤ ـ جروة = الثمرة التي لم تصل إلى نموها الكامل (الحيوان ج ٢ ص ٣٠٩)٢**. والمثالان الأخيران في ص ٣٠٨ ـ ٣٠٩ أحدهما : جروة = نفس ، في « ضربت جروتي » ، بمعنى أدبت نفسي ، ومن الواضح أنها مثل .

والثاني : كلب = لئيم ، في « كلب يسبه » ـ وهي استعارة مؤسسة على التمثيل ـ ويمكن تفسيرها على أنها تخص الطبقة نفسها ولكن ببعض التكلف . ولذا أفضل أن أعزو ذلك إلى أن خاصية الموضوع وعنوانه « الاستعارات من اسم الكلب » قد أوقعت الجاحظ بأن يضم أمثلة لا يظهر عند تحليلها أنها متفقة معا . وبالطبع فإن السؤال الذي يتبادر إلى (الذهن هو : أكان لدى مؤلفنا أدوات اصطلاحية كافية لصنع التمييز الكافي بين هذه الأمثلة ؟ (انظر في ما يلي ملاحظات أبعد حول هذه المشكلة) .

على أن هناك مثالا منفردا يبدو أنه يتحدى كل المحاولات المعقولة لجعله يأخذ مكانه في الإطار العام ، وهو كلمة « صدى » ، في عبارة « إن يصبح صداي بقفرة » (من بيت للنمر بن تولب ، انظر البيان ج ١ ص ٢٨٤) . وبعد أن يشرح الجاحظ معنى « صدى » بأنه « طائر يخرج من هامة الميت إذا بلى فينعى إليه ضعف وليه وعجزه عن طلب طائلته » ، يستمر قائلا « وهذا كانت تقوله الجاهلية » ، وهو هنا مستعار ، أي أن أصبحت أنا » . وهناك تفسيران محتملان لكلمة مستعار : أحدهما أنه لا توجد أية حقيقة مناظرة للكلمة « صدى » ، وأنها ببساطة مأخوذة (مستعارة) من الاستعمال الجاهلي (ولمراجعة استعمالات أخرى لكلمة « استعارة » دون أن ترتبط بمصطلح انظر (Bonebakker, Isti ara, p. 248 b, 11-13F) ، والآخر هو أن « صداي » ـ سواء ظنه حقا أم لم يظنه ـ تستعمل مقابلاً لـ « أنا (بوصفي إنسانا ميتا) » ؛ فهذه تمثل كناية بوضوح . ولكن الاستعارة ظلت تستعمل لتعني كلا من الاستعارة « غير المفيدة » والكناية حتى لدى المؤلف نفسه يمكن برهنتها من خلال أمثلة ابن دريد (انظر ما يلي) . والسياق يمدنا بمفاتيح لكلا التفسيرين ، ولذا لا أجدني قادرا على أن أرجح أحدهما على الآخر .

وإذا كانت الاستعارة لدى الجاحظ تعني في أكثر الحالات الاستعارة « غير المفيدة » فعلينا أن نفسر حالة « بكاء السحاب » تفسيرا يتلاءم مع ذلك . وهكذا فإن علينا ألا نلح على التشبيه للقطرات المتساقطة ، ولكن الأولى أن نلح على التكافؤ النسبي للعبارتين المشتركتين : فالمطر في علاقته بالسحاب ، يقف موقف البكاء في علاقته بالإنسان . ومن الطبيعي أن هذا المثال يختلف عن الاستعارات « غير المفيدة » المألوفة . ذلك أن أحد الحاملين للاستعارة هنا (وعلى وجه التحديد السحاب) لا ينتمي إلى طبقة الأحياء . ويظهر ، لذلك ، أن الجاحظ وسع مجال تطبيق المصطلح « استعارة » وراء الحدود الضيقة للاستعارة « غير المفيدة » التقليدية . ولعله يؤخذ في الحسبان كون الجاحظ لم يقدّم إلا في هذا الموضع (شبه) تعريف لمصطلح الاستعارة ، ووضع شرطا أكثر عمومية لمشروعية الاستعارة في العبارة « إذا قام مقامه » .

ولعله يحسن هنا أن نتنحى قليلا عن المنهج . فلا شك أن القارىء امتعض بقدر ما امتعضت ـ بالنسبة لما يتعلق بمعنى مصطلح الاستعارة في لغة الجاحظ ؛ فنحن لم نخرج بصورة عامة موحدة وواضحة من معالجتنا للمادة المتعلقة بالموضوع . إن غالبية الأمثلة لدى الجاحظ تقدم وصفا عاما ، ولكن ظلت أمثلة قليلة لا يبدو أنها تتطابق مع هذا الوصف . وعلى كل فإنه في وقت ما ـ أو لدى مؤلف ما ـ حين تكون درجة التنظيم القائم على الوعي ما تزال بالأحرى منخفضة ، لا يمكن أن نتوقع إلا ما حدث تماما . وذلك لأنه في هذه المرحلة ما تزال المصطلحات الفنية (أو بالأحرى السابق منها) لم تعرف بعد بصورة واضحة ومحددة ؛ فهي تبدو مليئة بالمد في لكونها قابلة للتطبيق على مجموعة من الحالات التي يتصل بعضها ببعض . ويظن أنها تشترك في التركيب الأساسي نفسه (مثلا مصطلح الاستعارة بمعنى الاستعارة « غير المفيدة ») . أما بالنسبة لمواجهة حالة جديدة تنحرف عن هذا التركيب من بعض الوجوه ، وتتصل

---

* أعتمد هنا على مجموعة Kratchkovsky, Deux Chapitres, pp. 59-60 Skarzynska-Bochenska, Ornements, pp. 11-13.

** لقد أوردت نصوص الجاحظ في الأمثلة السابقة ما عدا في النمط الأخير (٤) فهو ترجمة لما ذكره المؤلف « المترجمة » .

به من جهة أخرى ، فهذه قد تستدعى من المؤلف واحدا من ردود الفعل التالية :

(١) قد يتجاهل الاختلاف ويصل الحالة الجديدة بهيكل الأمثلة الموجودة لديه ، وذلك إما (أ) خطأ بسيط سببه عدم التحليل الكافى للمثال ، أو (ب) لتوسع واع فى معنى المصطلح الفنى (كما قد يكون الأمر فى مثال السحابة الباكية) .

(٢) قد يعد الاختلاف من الأهمية إلى درجة تبرر قيام طبقة جديدة تشمل مصطلحا فنيا جديدا ، وإلا فهى تبرر قيام فرع مستقل تضمه الطبقة الأصلية . لكن هذا لعله مما يستبعد حدوثه إلا فى مستوى نقاش أكثر دقة وتعقيدا .

(٣) قد ينظر إلى الاختلاف على أنه خصيصة من بناء أساس لطبقة أخرى مختلفة تماما ، ويصنف الحالة الجديدة طبقا لذلك .

وهكذا فإن المصطلحات الموجودة (فى عصر المؤلف) يمكن تصويرها فى صورة دوائر تبدو أجزاؤها المركزية متمايزة ، فى حين أن محيطاتها يصعب تحديدها إلى حد ما . وأكثر من ذلك فإن العلاقات بين الدوائر المتجاورة ليست محددة . وبطبيعة الحال ، فإن بعض المناطق لا تغطيها هذه الدوائر . وتحت هذه الظروف ، يكون من الواضح أن احتمال وجود تطبيق خاطىء للمصطلح يظل يمثل نسبة كبيرة . وأقصى ما يستطيع المرء فعله هو أن يكتشف ما إذا كان التطبيق لمصطلح معين ينجذب حول فكرة معينة أو بناء معين (ذلك هو الجزء المركزى للدائرة) ؛ لأن هذا سيمثل إلى حد بعيد المعنى الطبيعى للمصطلح ، وسيكون هو ما يفهمه المؤلف والقارىء للوهلة الأولى .

وهكذا فإنه يبدو لى أنه بمقدورنا أن نؤكد باطمئنان أن معنى المصطلح « استعارة » لدى الجاحظ يدل ـ أولا وبصورة غالبة ـ على الاستعارة « غير المفيدة » . والنتيجة المنطقية المترتبة على هذا هى أن مصطلح الاستعارة لم يكن يستعمل للاستعارة « القديمة » . وسأكل وضع تقويم لهذا الأمر إلى « الخاتمة » ، حيث تتوافر مادة أخرى من مؤلفين آخرين يمكن مقارنتها مجتمعة . وسأكتفى هنا بالإشارة إلى أن بعض الاستعارات « القديمة » ، التى ترد فى المقتبسات الشعرية فى آثار الجاحظ ، يطلق عليها حينا مصطلح « بديع » . ولقد لفت الانتباه من قبل Bonebakker فى بحثه «Isti'ara» ص ٢٤٨ ب و٢٤٩ أ إلى أن الاستعارة ـ دون أى تمييز ـ قد يكون يشار إليها من خلال المصطلح « البديع » . وهناك مصطلحات أخرى فى حدود حقل المجاز استعملها الجاحظ وهى « مثل » و« تمثيل » و« مجاز » و« اشتقاق » ؛ ولكن العلاقة المتبادلة بين هذه المصطلحات لم تتقرر بعد . ويستطيع القارىء أن يعود إلى دراسات سبقت الإشارة إليها وهى دراسة Kratchkovsky ودراسة Skarzynska و Bochenska ، وإن كانت الأولى لا تعدو كونها مجموعة من المراجع (وهى مفيدة جدا لما وضعت له) ، والثانية ليست إلا دراسة سطحية تفتقر إلى كثير مما هو جدير بالذكر فى ترجمتها وتفسيرها للنصوص العربية . وآمل أن أقوم ببحث هذا الموضوع بالتفصيل فى الدراسة التى أشرت من قبل إلى أنى أزمع القيام بها .*

(٢) ابن قتيبة (ت ٢٧٦ / ٨٨٩) ، تأويل ص ١٠٢ س ٢ ـ ٣ .

يبدأ ابن قتيبة الفصل الذى عقده للاستعارة بالتعريف التالى : « فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاورا لها أو مشاكلا » ٤٠ (ص ١٣٥) .

من الواضح ، أن هذا التعريف لا يتصل بالاستعارة « القديمة » ؛ فالشىء الذى تقع عليه الاستعارة هو الكلمات ، والنتيجة هى الاستعمال المجازى للكلمات . وأيضا فإن هذا التعريف لا يمثل الاستعارة « الجديدة » ولا الاستعارة بوجه عام ؛ لأن التشبيه هنا لا يمثل إلا واحدا من شروط ثلاثة أساسية ، ما إن يتم تنفيذ أحدها حتى تتحقق الاستعارة . والشرطان الآخران اللذان يضعهما ابن قتيبة يوضحان أن الاستعارة فى مصطلحه تشمل الكناية أيضا . وفى الواقع يبدو أن « الاستعارة » تمثل مصطلحا عاما « للاستعمال المجازى للكلمات » . ولكن ينبغى أن نلحظ أن كلمة « مجازى » لا تتطابق هنا مع « غير الحقيقى » ؛ لأن حالة واحدة من الاستعمال غير الحقيقى للكلمات ، أعنى استبدال كلمة بكلمة معاكسة لها عن طريق التلطف أو التهكم ، ردها ابن قتيبة إلى باب « المقلوب » (انظر تأويل ص ١٤٢ . وبصرف النظر عن هذا ، فإن الفصل يحتوى أنواعا مفرطة التباين من « القلب » ، على نحو لا يمكن معه أن نضمها تحت عنوان واحد) .

وكتاب ابن قتيبة هذا يُسهم ليس فى مجال علم الشعر ولكن فى مجال تأويل القرآن ـ كما يدل عنوانه بالطبع « تأويل مشكل القرآن » . وقد سبقت الإشارة إلى أن مصطلح الاستعارة فى هذا المجال من النشاط اللغوى كان يستعمل بمعنى يختلف عن معناه عند من كتبوا عن الشعر ، وأعنى به الاستعمال المجازى للكلمات (انظر ما سبق عند الحديث عن الرمانى) . من هذا المنطلق نجد الاستعارة تمثل فرعا من المجاز لدى ابن قتيبة (انظر تأويل ، ص ١٥) . وإضافة إلى هذا نجدها أهم فرع من فروع المجاز (انظر تأويل ص ١٠١ ، لقول ابن قتيبة : « لأن أكثر المجاز يقع فيه » ، يعنى فصل الاستعارة) . وابن قتيبة لم يشرح مصطلح المجاز شرحا وافيا ، ولكنه ذكر أنه « طرق القول ومآخذه » (انظر تأويل ص ١٥) . وينبغى أن نضيف على الأقل تقييده بعبارة « الاصطلاحية » ؛ لأن المجازات كان ينظر إليها على أنها خاصة بلغة العرب ، وأنها بفضل طبيعة ورودها المتكرر فى القرآن الكريم جملته غير قابل للترجمة (انظر تأويل ص ١٦ س ٥ ـ ٨) . على أن هناك صورة أكثر وضوحا مما يشتمل عليه مصطلح المجاز ، تظهر من قائمة فروع المجاز التى يسردها ابن قتيبة (انظر تأويل ص ١٥ وما يليها) : وهى الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم

* نشرت هذه الدراسة عام ١٩٨٤ ، راجع هامش ٣١ (المترجمة) .

والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء ، والإظهار (معنى هذين يبدو لى غامضا) ، والتعريض والإفصاح ، والكناية والإيضاح ، ومخاطبة المفرد خطاب الجمع أو العكس ، أو مخاطبة المفرد أو الجمع مخاطبة المثنى ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، أو العكس وأشياء أخرى .

ويبدو أن القاسم المشترك لهذه الفروع هو أن المجاز كل شىء يقع وراء التطبيق المنطقى الصارم للغة ، وذلك يعنى وراء كونه نسخة بسيطة صادقة من الحقيقة . لكن التعارض بين التعبير المجازى والحقيقة لا يدخل ضمنه الكذب ، لأن المجازات تمثل جزءا غير منفصل من اللغة كما استعملها العرب القدماء ، ومن هنا فإن أعضاء المجتمع الذين يتحدثون اللغة نفسها يدركون تماما معنى هذه المجازات . وعلى هذا فالاستعارات أيضا يصورها ابن قتيبة على أنها عناصر ثابتة فى اللغة ، يعرفها الجميع ، وليس على أنها ابتكار أصيل لأفراد من الخطباء والشعراء . وهذا هو السبب الذى جعله يبدأ تعريفه للاستعارة بعبارة « فالعرب تستعير . . . » .

أما بالنسبة للاستعارات المفردة التى يحتوى عليها الفصل ، فلم أضع لها خطة تنظيمية تقوم على الاستقصاء ، ولكنى سأكتفى بإعطاء إشارات قليلة توضح أى نوع من الاستعارة يمكن أن نجده هنا .

(١) لا يبدو أن للاستعارات « الحديثة » وجودا لديه ، فأول استعارة خطرت للذهن المؤلف هى « ضحكت الأرض » بمعنى « أنبتت ، لأنها تبدى عن حسن النبات وتنفتق عن الزهر ، كما يفتر الضاحك عن الثغر » ، (ص ١٣٥ ، ١٣٦) (ومن الغرابة بمكان أن يكون مثال Quintilian الذى يوضح الاستعارة هو Pratum ridet « ضحك المرج ») . وهذه استعارة فى الفعل مؤسسة على التمثيل ، وتبدو قريبة من الاستعارة « القديمة » ، باستثناء كونها تخلو من العناصر الخيالية . وبقية الاستعارات فى هذه الفقرة التمهيدية (انظر تأويل ، ص ١٠٢ ـ ١٠٣) تختص بالفئة نفسها .

(٢) هناك عدد من الاستعارات « غير المفيدة » (تمثل المخزون المألوف فى التراث) ذكرت فى الصفحات ١١٦ ـ ١١٧ فى مجال إيضاح أن ورود كلمة « ظفر » فى القرآن الكريم فى حين أن المقصود هو « حافر » (سورة ٦ / ١٤٦) إنما هو أمر جرت به عادة العرب القدماء فى استعمالاتهم .

(٣) وهناك بعض الاستعارات « القديمة » وردت فى الصفحات ١٣٦ ـ ١٣٧ ، وكلها مأخوذ من الشعر . وأنسب مثال يمكن أن يعد نموذجا لهذه الاستعارة هو البيت « إذ عرج الليل بروح الشمس » (انظر ص ١٣٦) ؛ وهو ما جعل ابن قتيبة يعلق عليه بعبارة ذات ميزة : « فجعل للشمس روحا عرج بها الليل » . ووضع هذه الاستعارات القديمة ضمن المناقشة التى يصدر عنها المؤلف لا يبدو واضحا كل الوضوح ، لكن يبدو أنها تتعلق بالنقاش السابق حول المبالغة ، الذى يدافع فيه ابن قتيبة عن طريق الشعراء ، ويشرح العنصر الخيالى الوهمى الذى يحدث فى المبالغة من خلال افتراض حذف الفعل « كاد » . وعلى هذا ، فلعل العنصر الخيالى قد كان خصيصة للاستعارة القديمة ، على نحو دفع بالمؤلف إلى أن يحاول هذه الأمثلة على أنها شبه مبالغة .

٣ ـ ثعلب (توفى ٢٩١ هـ / ٩٠٤م) قواعد الشعر ص ٥٧ ، س ٧ .

بدأ ثعلب الفقرة الخاصة بالاستعارة بتعريف قرأه بونيباكر كما يلى « أن يستعار للشىء اسم غيره أو معنىً سواه »[٤١] وترجمة بونيباكر للجزء الثانى من التعريف « أو معنى سواه » هدفت إلى أن تشمل الاستعارات القديمة التى كانت بارزة ضمن شواهد ثعلب . وهذا هو المعنى الذى وددت أيضا أن يكون هو المقصود . ولكن عند إضافة الفعل «to attribute» « أن تنسب » واختيار الترجمة «characteristic that is not its own» لكلمة « معنى » لكلمة « سواه » يصبح التوازى فى التركيب فى العبارة الأصلية مشلولا وفى حين أن « اسم » فى الجزء الأول من التعريف يشمل الشىء جميعه ، فإن « معنى » فى الجزء الثانى من التعريف لا تشمل إلا عنصراً أضيف بطريقة مصطنعة إلى الشىء . وإذا افترضنا أن هناك توازنا حاداً فى الألفاظ والمعانى فى الجملة فإن التركيب فى « اسم غيره » فى الجزء الأول من الجملة يضطرنا إلى أن نقرأ فى الجزء الثانى « معنى سواه » على أنها مضاف ومضاف إليه (« سواه » حقا هى فى حالة إضافة) بدلا من قراءتها على أنها « معنًى سواه » ؛ فهى تبدو غير مألوفة ، وإن كانت سليمة نحويا . وهذه يمكن فهمها كالتالى « (أن تستعير لشىء ما) الصورة الذهنية (المعنى) لشىء آخر » ، وهذا يناسب تماما الكلمات التى تتلوها مباشرة : « كقول امرىء القيس الذى يصف فيه الليل فاستعار وصف جمل » (يشير إلى البيت الذى كرسنا القسم الثانى له) . والآن أصبح معنى الاستعارة واضحا على أنه استعارة صورة ذهنية ؛ فهنا ليس اسم الجمل هو الذى استعير لليل ولكن بالأحرى الصورة الذهنية للجمل ؛ وهذه تحتوى كل خاصيات الجمل التى يمكن انتخاب الملائم منها ليقيم تمثيلا وافيا بين الليل والجمل . وهكذا فبالنسبة إلى بيت امرىء القيس يصبح من الملائم أن يستبدل كلمة وصف بكلمة معنى .

ومن الغريب أن الجزء الأول من تعريف ثعلب الذى يبدو واضحا وظاهرا للوهلة الأولى ، لا يلبث أن يثبت أنه يمثل معضلة حقيقية ، عندما ننظر إلى الأمثلة الشعرية المتصلة به . فليس من شواهده ما يعرض للاستعارة البسيطة لاسم شىء لشىء آخر . وعندما نضع فى الحسبان إيجاز أسلوب ثعلب ، الذى لا يعطى مفاتيح توضح ما قصد إليه المؤلف ، فإنه ليس أمامنا إلا استعمال الحدس لنبين السبب فى هذا التعارض الشاذ . وفى نظرى أن الجزء الأول المتعلق باستعارة الاسم أخذ من مصدر يمثل التطبيق القرآنى للاستعارة (راجع الكلام عن ابن قتيبة) . وأما مجموعة الشواهد فإنها تعرض ما يدعوه الرواة وعلماء الشعر استعارة . وربما كانت جملة « أو معنى سواه » أضافها ثعلب كى يملأ الفجوة بين التعريف الذى اعتمده علماء القرآن للاستعارة ، وأمثلة الاستعارات التقليدية المأخوذة عن الرواة .

٤ ــ ابن المعتز ألف (كتابه ٢٧٤ هـ / ٨٨٧ م) البديع ص ٢ س ٨ - ٩ .

ليس هناك تعريف للاستعارة فى كتاب ابن المعتز « البديع » فى الفصل الخاص بالاستعارة ، ولكن فى الفقرة السابقة على الفصل مباشرة ، التى تحتوى شرحا أوليا لمصطلح البديع ، نجد عبارة فيها ما يقارب التعريف للاستعارة . يبدأ ابن المعتز الفقرة بمثالين من « البديع » ، أحدهما مأخوذ من القرآن الكريم والآخر من الشعر ، ثم يستمر فى حديثه « وإنما هو استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف بها » . ولقد غيرت Skarzynska-Bochenska بعض أشياء فى النص كى تحصل فى ترجمتها على تعريف حقيقى عن طريق التبديل ؛ فهى تذكر « الاستعارة هى » بدلاً من « وإنما هو »[12] . وكذلك فإن Kratch Kovsky فى ترجمته الروسية لكتاب البديع حوّل الجملة كما يلى « (البديع) هنا يتألف من استعارة كلمة لشىء هى لا تعرف (بتطبيقها عليه) من شىء تعرف به هذه الكلمة »[13] . وبغض النظر عن كون كراتشكوفسكى جعل دون سبب معروف المسند إليه هو « كلمة » فى كلا جزئى الجملة بدلا من « الشىء » كما هو فى النص الأصلى (وهذا لم يصب المعنى بضرر) ، فإن كلا المترجمين يتفقان فى افتراضهما الضمنى أن « كلمة » هنا تعنى الاسم الذى يعرف به الشىء . وتبدو هذه حقا طريقة طبيعية لفهم هذه الجملة . ولكن ، وعلى أية حال ، إذا قبلنا هذا التفسير فستورط فى صعوبات ؛ لأن شبه التعريف هذا لا يغطى إلا نمط الاستعارة « الحديثة » (ومن المحتمل أن يشمل الكنايات ؛ لأن شرط التشابه لم يُنص عليه صراحة) ، فى حين أن الأمثلة التى تتلوه مباشرة ، وكذلك الشواهد فى فصل الاستعارة ، ليس فيها حالة واحدة من الاستعارة « الحديثة » (راجع Reinert, Probleme p. 92, 11-12 FF) ، ولكن ما يوجد هو الاستعارات المبنية على التمثيل ، ومعظمها من النوع القديم . على أنه ربما أمكن أن يقال إن بعض الشواهد تلائم شبه التعريف هذا (فمثلا قد يرى المرء أن كلمة « أم الكتاب » قد استعيرت لـ «آيات محكمات» [سورة ٣ : ٧] - وهذا يمثل تطبيقا غير مألوف للكلمة « أم » فى غير معنى الوالدة الذى يمثل التطبيق المألوف لها) . لكن هذا لا يثبت تماما أمام معظم الاستعارات « القديمة » ضمن الشواهد (على سبيل المثال لا يمكننا القول إن كلمة « جناح » فى « جناح الذل » [راجع سورة ١٧ : ٢٤] قد استعيرت لشىء ما من « جناح الطير » ، ذلك لأن هذا « الشىء ما » لا وجود له) . وحيث إن كلا المثالين « أم الكتاب » و« جناح الذل » يتلوان مباشرة شبه التعريف هذا ، فإنه من الصعوبة أن نفترض أنه لا يشملهما معاً . ومع وضع هذا فى الحسبان فإنه إذا وجهنا انتباهنا إلى الألفاظ المستعملة فى شبه التعريف نجد أنه (١) قد لا يكون محض صدفة أن جاء استعمال « كلمة » (وهى تحمل ائتلاف مفهومى لفظ ومعنى) بدلا من « لفظ » أو « اسم » ، وأن (٢) (عرف بكذا) بغض النظر عن معناه الشائع فى الدلالة على أن الشىء أو الشخص معروف باسم معين فإنه يمكن أيضا أن يعنى الدلالة على أن الشىء أو الشخص معروف بصلته بشىء آخر* . وعلى هذا فإنى أرى تفسير النص كما يلى : « وهو (يشير هنا إلى البديع فى المثالين السابقين بخاصة) استعارة صورة ذهنية لشىء لم يعرف بعلاقته بها من شىء قد عرف بعلاقته بها » . وعند تطبيق هذا على المثالين اللذين سبقت الإشارة إليهما نحصل على : استعارة صورة « الأم » و(« الجناح ») الذهنية لشىء لم يعرف بعلاقته بها ، ذلك هو « الكتاب » (و« الذل ») ، من شىء قد عرف بعلاقته بها ، ذلك هو « الولد » (« والطائر ») . إن هذا يقدم تفسيرا معقولا لكلا المثالين .

وفى خاتمة نقاشنا يمكن أن نقرر أن تعريف ابن المعتز الجزئى هذا يتفق مع شواهده . وعلى هذا فهو يمثل وصفا جيدا للعملية الفنية للاستعارة « القديمة » ، ولكنه أيضا يتسع ليشمل الاستعارات الأخرى المختلفة التركيب ، المؤسسة على التمثيل ، التى لا يمكن عدها ضمن الاستعارات « القديمة » بسبب خلوها من العناصر الخيالية .

٥ ــ قدامة (ت بعد ٣٢٠هـ / ٩٣٢م) نقد . ص ١٠٤ س ١ - ٢ .

من الغريب جدا أن لا يفرد قدامة خلال معالجته للعناصر المؤلفة للشعر والسمات المتعلقة بها ، فصلا خاصا بالاستعارة ، مع أن تصنيفه لائتلاف اللفظ والمعنى يهىء بلا ريب لشىء مثل هذا ، كما فعل هو بالنسبة للتمثيل (انظر ص ٩ س ٤) . أما الفقرة المتعلقة بالاستعارة فهى ليست إلا استطراداً مختصرا متصلا بفصل « المعاظلة » . وهذا المصطلح يرد ضمن حكم أصدره الخليفة الثانى عمر بن الخطاب (رضى) على شعر زهير بن أبى سلمى ، ولكن معناه ليس متفقا عليه . وقد فسره قدامة على أنه « فاحش الاستعارة » ، وجعله مكافئا للاستعارة « غير المفيدة »* ، كما يظهر من شواهده . والأمر الذى تثيره الاستعارات التى من هذا النوع ، طبقا لما يراه قدامه ، هو أنها تؤلف إقحاماً لعنصر غريب شاذ فى سياق معين . (انظر ص ١٠٣ ، س ٨ - ١٠) . وأمثلة العنصر المتطفل هى « حافر » فى سياق الجسم البشرى . وفى الاستطراد الذى يلى هذا يجد المؤلف نفسه مضطرا إلى أن يعترف بما يأتى : « ولقد استعمل « كثير » من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه ، وفيها لهم معاذير ؛ إذ كان مخرجها مخرج التشبيه » . وفى هذا النص ، وإن لم يكن تعريفاً ، عند إضافة الشرط « إذ كان مخرجها مخرج التشبيه » إلى العملية الأساسية للاستعارة وهى على وجه الدقة إقحام عنصر غريب ، يقارب قدامة أن يصل إلى تعريف للاستعارة ينطبق على الاستعارات

---

* ما قصده المؤلف هو الفرق فى استعمالات حرف الجر (الباء) ؛ وفى المثال الأول ما يشار به إلى الاسم مثلا : (ويعرف الخزامى بهذا الاسم فى الجزيرة العربية) وفى المثال الثانى ما يشار به إلى الصفة مثلا : (ويعرف الخزامى بطيب رائحته) . (المترجمة) .

* هذا المصطلح وضعه عبد القاهر . واجع ما سبق .

القديمة . وكونه قد وضع هذه الاستعارات القديمة في ذهنه يظهر في معظم شواهده (وهي ـ بالمناسبة ـ تبدو مأخوذة من ابن المعتز) . وقد سبق أن لاحظنا أن التشبيه في هذا السياق لا يقصد به المعنى الضيق « للتشبيه » مثلما تعني كلمة «Simile» في الإنجليزية (راجع هامش ٩) ، ولكنه بالأحرى يحمل المعنى الواسع للمقارنة بما فيها التمثيل . وهذا أيضا يجمله تحليل قدامة للشواهد الثلاثة الأولى (أما البقية فقد أُثبِتت دونما تعليق) . ولكن لماذا لم يستعمل هو مصطلح « تمثيل » الذي يبدو ملائما في هذا السياق ؟ إن المشكلة معقدة ، وأرى أنه يمكن حلها فيما يأتي :

(١) حدد قدامة محقاً التشبيه (بمعنى المقارنة) على أنه الأساس في الاستعارات « القديمة » .

(٢) وهو يعرف التمثيل هكذا « وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه » (انظر ص ٩٠ س ٤ ـ ٦) . ومن الغريب أنه هنا أغفل حتى الإشارة إلى العلاقة بين المعنين ، وهو ما يجعل هذا التعويض ممكنا ، فضلا عن أن يضع التشبيه أساساً للتمثيل ؛ فليس للتشبيه ومشتقاته عنده أي مكان من فصل التمثيل .

وعند جمع ما في (١) و(٢) معا نجد ما قد يمدنا بإجابة لمسألتنا .

ومن جهة أخرى فإن مصطلح « تمثيل » حسب استعمال قدامة له ، يبدو أنه يفيد « الاستعارة للجملة »* (وإن لم يخل هذا من استثناءات) . وتقترب بعض شواهد قدامة للتمثيل من الاستعارات « القديمة » ؛ بل إن واحدا منها (انظر ص ٩٢ ، س ١)* قد صنفه ابن المعتز على أنه استعارة (انظر البديع ، ص ٢ ، س ٧) . وما هذا إلا أمر طبيعي ، لأن هناك حالات كثيرة تقف وسطا بين « الاستعارات للجملة » البحت ، التي تؤخذ فيها جميع الكلمات من « المثال » ، ربما باستثناء ضمير متصل واحد يؤكد الصلة بـ « الموضوع » ، والاستعارات « القديمة » البحت ، التي تشير جميع عناصرها إلى « الموضوع » ، عدا كلمة واحدة تعين عنصراً في «المثال» . ويصعب جدا تصنيف هذه الحالات المتوسطة . ولكن من وجهة نظر تنظيمية فإن التمثيل والاستعارة يظلان منفصلين بوضوح لدى قدامة ؛ فالتمثيل يخص نعوت ائتلاف اللفظ والمعنى . وذلك يعني أن الشاعر يخلق ويشكل كلا منهما ، « المعنى » و« الكلام » ؛ فهو ليس مقيدا بخلق ألفاظ ملائمة لمعنى معين (ويظهر من استعماله مصطلح « كلام » في تعريف التمثيل ، أن المصطلح المقابل للكلام هو المعنى ـ غامض بحد ذاته ـ يقصد به تعيين المعنى على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة) .

أما المعاظلة فهي من جهة أخرى تختص بعيوب اللفظ (انظر ص ١٠٣ س ٤) ، وهي تجرى مجرى العيوب في الكلام ، مثل « الملحون » ، و« الوحشي » (انظر ص ١٠٠) . ويدل هذا على أن المعاظلة ليست كالتمثيل ؛ فهي تشير إلى الكلمات المنفردة وليس إلى الجمل . ومن ثم فإن استعمال كلمة « حافر » في حين أن المقصود « قدم » لن يؤثر على معنى الجملة ، وإنما هو ببساطة مجرد اختيار للكلمة غير الصحيحة . وحين يمضي مؤلفنا ليستثني استعارات معينة من حكمه السلبي على المعاظلة ، نجد أن هذه الاستعارات التي يدافع عنها ، مازالت مع ذلك ـ من خلال تعصبه لمدخله هذا إلى الاستعارة ـ تُلْمِع بالقصور . فهذه الاستعارات برغم خلوها من العيب الموجود في المعاظلة ، مازال ـ من الظاهر ـ يعدها كلمات غير صحيحة في موضعها . ولكن عدم الصحة هذا يمكن التجاوز عنه ، لأنها بنيت على مقارنة « تشبيه » ولم تؤخذ اعتباطا؟* لها مجاز حسب تعبير قدامة عن هذه الفكرة (ص ١٠٤ س ١١) . ولكن من خلال إدخال التشبيه إلى تعريف استعارات معينة ـ وهذا ما لم ينتبه إليه قدامة على ما يبدو ـ يصبح من الجلي تماما أن هذه الظواهر ليست محدودة ، لا بمستوى اللفظ (لأن المقارنة تعد إضافة إلى المعنى) ولا بحدود الكلمات المفردة (لأن المقارنات هنا على وجه التمثيل ، وهذا يحتاج على الأقل إلى جملتين عند كتابتها تفصيلا) . وعلى هذا فإن هناك كسراً منطقيا في مناقشة قدامة . إنه يغير غير ملحوظ في الاتجاه من طبقة إلى أخرى . وهذا الخلل في مناقشته له دلالته ، لأنه يضع معالم للانتقال من فهم تقليدي للاستعارة ، يتمثل في أنها وضع كلمة في غير موضعها (سواء كان ذلك عزوا خياليا أو لم يكن) ، إلى وجهة نظر أكثر حداثة ، وأكثر صحة ، تتمثل في أن الاستعارة هي ما يقصد إليه الشاعر أساسا من المقارنة بين حقيقتين . وقدامة ، فيما وراء ذلك ، هو أول من أدخل كلمة تشبيه في نقاش الاستعارة ، ولكن هذا لا يعني أنه حدد التشبيه والاستعارة من خلال العلاقة المتبادلة بينهما كما فعل الرماني من بعد (انظر ما سبق) . لقد حال دون هذا الأمر تلك التقسيمات الواسعة الاختلاف في نظام قدامة ؛ فحيث يضع الاستعارة قريبا من « عيب اللفظ » كما رأينا ، نجد أن التشبيه يختص بفصل « نعوت المعنى » وبخاصة عند « أعلام من أغراض الشعراء » (انظر ص ٢٣ س ١٤ ـ ١٦ ، وحول مسألة حسبان التشبيه ضمن أغراض الشعر انظر هاينريشس Heinrichs, Literary Theory, pp. 39-40) .

---

* مثال ذلك :

ألم تك في يمنى يديك جعلتني ؟ فلا تجعلنّي بعدها في شمالكا . (قدامة ص ٩٠) (المترجمة) .

* أورنضم وصدور العيس مُسْنِفة
والصبح بالكوكب الدري منحور

* يقول قدامة : « ليس فيها شناعة كهذه ، وفيها لهم معاذير ، إذ كان مخرجها مخرج التشبيه » (ص ١٠٤) (المترجمة) .

٦ - إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب (النصف الأول من القرن ٤ هـ / ١٠ م) ، البرهان ، ص ١٤٢ - ١٤٤ .

لا يوجد تعريف للاستعارة عند إسحاق بن إبراهيم بن وهب ، لكن الموضع الذي خصصه إسحاق للاستعارة في تنظيمه لكتابه ، والأمثلة التي أوردها تحت عنوان « الاستعارة » ، تعطي دليلا كافيا على أن الاستعارة لديه تنتمي إلى تقاليد مفسري القرآن ، ولا تمت بصلة إلى الاستعارات « القديمة » ، ولا إلى أي نوع من الاستعارات فيما يبدو . أما بالنسبة لموضعها في النظام (اللغوي) ، فإن المؤلف يقول إن كثيراً من الطبقات التي تمثل فروع العبارة اللغوية - فرعا الكلام الرئيسيان هما الخبر والطلب (انظر ص ١١٢ من أسفل) - مشتركة في جميع اللغات ، إلا أن العرب لهم « استعمالات أخر هي ، الاشتقاق والتشبيه ، واللحن (الإشارة) والرمز (اللغة الخفية) والوحي (الإخبار بغير واسطة الكلام) والاستعارة والأمثال واللغز (الغموض المتعمد) والحذف والصرف (التحول المفاجىء عن الضمير أو العدد الواجب اتباعه نحوياً) والمبالغة (التأكيد) والقطع والعطف (الانقطاع عن الموضوع الأصلي والدخول في فن آخر من القول ثم الرجوع إلى الموضوع الأصلي) والتقديم والتأخير والاختراع (وضع الأسماء لأشياء جديدة ، أو تعريب أسمائها الأعجمية ، أو اختراع اسم لعلم جديد) » (انظر ص ١٢٢ س ٨ - ١٠) . ولم أستطع أن أجد قاسما مشتركا بين هذه الظواهر وراء كلمة الاستعمالات المبهمة التي يذكرها المؤلف ، ولكن ، ولي بجد ما ، تتصل هذه الظواهر بما أورده ابن قتيبة وصنفه على أنه مجاز (انظر ما سبق) . ومصطلح المجاز استعمله إسحاق بن إبراهيم أيضا ، ولكنه ضيق حدوده عند التطبيق حتى يكاد أن يكون مرادفا للاستعارة . وهو يستعمل الازدواجات التالية : التوسع والمجاز (ص ١٤٢ س ٥) « في توسعهم ومجاز قولهم » (ص ١٤٢ س ٨) ، « والمجاز والاستعارة » (ص ١٤٣ س ٢ - ٣) وصفاً للأمثلة التي تعامل معها تحت عنوان « الاستعارة » . ومصطلح التوسع من الظاهر أنه يقارب أن يكون مرادفا ثالثا للاستعارة ، يمكن ترجمته على أنه يعني الامتداد الدلالي . وبرغم هذا التكافؤ بين المصطلحات يصعب أن نكون تعريفا للاستعارة كما فهمها إسحاق ابن إبراهيم ، وذلك لأن الشواهد التي كنا سنؤسس التعريف عليها تقع في مجموعتين متباينتين تمام التباين :

(١) أمثلة مثل « بخَّله » ومعناها الحرفي « جعله يصبح بخيلا » تستعمل بمعنى « جعله يظهر بخله » (هذا يفيد أن المعنى الذي يتضمن السببية « تسبب في إيجاد شيء ما » ، استعمل ليعني « برهن على وجود شيء ما ») .

(٢) أمثلة عن لسان الحال ينسب الكلام فيها إلى الجمادات .

ومن الدلالة بمكان أننا نصادف كلمتي المجموعتين في نقاش ابن قتيبة للمجاز (وللأمثلة في (١) انظر « تأويل » ص ٩٢ وما يليها (ضد القدرية) ، وللأمثلة في (٢) انظر « تأويل » ص ٧٨ وما يليها) . ولكن لماذا اختار إسحاق بن إبراهيم أن يطلق على هذه الظواهر اسم الاستعارات ؟ إن هذا يبدو أمراً غامضاً .

٧ - ابن دريد (ت ٣٢١ هـ / ٩٣٣ م) ، جمهرة ج ٣ ص ٤٣٢ أ - ٤٣٤ أ ، ٤٨٩ ب - ٤٩١ أ .

مع أن ابن دريد لم يقدم تعريفا فعليا للاستعارة ، فإنه يستحق أن نوليه اهتماما خاصا ، وذلك لأنه - وهو لغوي يهتم بعلم الدلالة - جمع التراث الذي وردت فيه الاستعارة في تقاليد كلا الجانبين : جانب الدراسات القرآنية ، وجانب الدراسات الشعرية ، ولكن دون محاولة أن يقيم صلة بينهما ، وأن يصلح الاضطراب في المصطلحات . ولقد كرس لهذا فصلين مختلفين ، ليسا متتاليين ، في ملحقات معجمه العظيم . والأول منهما (انظر ص ٤٣٢ أ - ٤٣٤ أ) عنوانه باب الاستعارات ، ويشمل بصفة غالبة أمثلة من الكناية ، وأنواعا أخرى من التوسع ؟ مثلا « الغيث » يفيد حرفيا « المطر » ، ثم صار يطلق على « النبات الذي ينتجه المطر » ؛ و« إعذار » تفيد حرفيا « الختان » ، ولكن تطلق على سبيل التوسع على « الحفل لهذه المناسبة » ؛ و« نجعة » تعني حرفيا « البحث عن المرعى » ، ولكن على سبيل التوسع تشير إلى البحث عموما . ولكن هناك أيضا بعض الاستعارات - وكل منها تجري فيه الاستعارة في الفعل - أدرجت أيضا في هذا الفصل . وعلى هذا فإن معنى الاستعارة في هذا الفصل يتناسب مع تعريف ابن قتيبة .

أما الفصل الثاني (انظر ٤٨٩ ب - ٤٩١ أ) فعنوانه « باب ما يستعار فيتكلم به في غير موضعه »* وهذا عنوان يقترب من أن يكون تعريفا ويذكر المرء بفكرة قدامة عن الاستعارة (أو المعاظلة إن أردنا الدقة) . ولكن ابن دريد لا يفعل هنا غير أن يسجل استعمال العرب ، دون أن يحكم عليه بقيمة ما ، كما كان شأن قدامة . ومعظم أمثلة هذا الفصل هي من الاستعارات « غير المفيدة » ، ولكن المهم في هذا السياق هو ورود عدد من الأمثلة التي لا تختلف كثيرا عن غيرها في أنها تتعلق بنقل الكلمة من مجال الحيوان إلى مجال الإنسان ، إلا أنها تؤلف مجموعة خاصة ، لأنه لا يوجد هناك عنصر مناظر للكلمة المستعارة في « الموضوع » . ومن ثم ينبغي أن تعد هذه الأمثلة ضمن الاستعارات « القديمة » . ولا يوجد ضمن أمثلة ابن دريد هذه أي من الشواهد الشعرية المألوفة ، وإنما جميعها إما أمثال أو أقوال سائرة ، لكنها تجتذب من ابن دريد تعليقا نمطيا يشبه إلى حد بعيد تعليقات ثعلب (انظر ما سبق) .

وعلى سبيل المثال ، بعد أن اقتبس القول « أتانا فلان فأقام بأرضنا فغرز ذنبه فما يبرح » ، يستمر ابن دريد قائلا « ولا ذَنَب له »* ، من هنا يبدو إذن أن مجموعة ابن دريد تمثل حالة من الخلط

* هذا العنوان والأمثلة التي تنضوي تحته يبدو قريب الصلة بما ورد في كتيب ابن السكيت (ت ٢٤٤ هـ) « الحروف التي يتكلم بها في غير موضعها » ، تحقيق رمضان عبد التواب ، القاهرة ، مطبعة جامعة عين شمس ١٩٦٩ م . ص ٣٥ ، ٣٦ . وابن السكيت يعرض أمثلة من الشعر فيها كلمات استعملت في غير معانيها الأصلية في اللغة ، سواء في الجاهلية أو الإسلام ، ومن ضمنها أمثلة من الاستعارة غير المفيدة . وقد ذكر أن « هذه الحروف مستعارة » ويبدو لي أنه لا يقصد بكلمة « مستعارة » هنا معنى اصطلاحيا وإنما المعنى العام لاستعارة الأشياء (المترجمة) .

* « وإنما يغرز أذنابه الجراد » . هذا هو بقية النص (المترجمة) .

لم تكن فيها الاستعارات « غير المفيدة » والاستعارات « القديمة » قد فصلت بعدُ عن بعضها البعض ، وإن كان مؤلفنا يبدو أنه يشعر بالفرق . على أنه كان من الشائق لو استطعنا أن نعرف المصدر الذى حذا حذوه ابن دريد*

٨ ـ الآمدى (ت ٣٧٠ هـ / ٩٨٠ ـ ١) الموازنة ج ٢ ص ٢٥٠ ، س ٣ ـ ٥ .

عمد الآمدى إلى المقارنة بين استعارات أبى تمام والاستعمالات الصحيحة للعرب القدماء فى مجال تنديده بقبح الصنعة فى استعارات أبى تمام . ويعرف الآمدى الاستعمال الصحيح للاستعارة عند العرب القدماء كما يلى « وإنما استعارات العرب المعنى لما ليس (هو) له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه »[44] . هذا التعريف ـ الذى يجعله الآمدى أساساً للحكم على قيمة الاستعارات ـ أقرب إلى الغموض ، بخاصة ما يتصل فيه بالعلاقة بين المعنى واللفظ ؛ وهو قد استعملهما كليهما على أنهما الموضوع الذى تحدث فيه عملية الاستعارة . لكنه لم يوضح العلاقة بينهما ؛ وإنما ظلت هذه العلاقة مبهمة ، بل إنه حتى عند تحليله عدة أمثلة من شواهده بوصفها صالحة للبرهنة على التعريف السابق (ويدل هذا التحليل على ذكاء المؤلف وحدة بصيرته) لا يلقى ضوءًا كافيا على هذه النقطة . وبداية هذا التعريف التى تتحدث عن « استعارة » معنى لإدخاله فى سياق غريب يبدو أنها تعكس المفهوم « القديم » للاستعارة ، لكن ما تلاها من تعداد للشروط التى يستبدل بعضها ببعض ـ مع عد شرط التشابه واحدا فقط ضمن شروط أخرى ـ كل هذا يُذكر بتعريف ابن قتيبة (الذى سبقت الإشارة إليه) ، الذى أسس تأسيسا صريحا على مفهوم « استعارة » الكلمة . والقسم الثانى من التعريف يتفق مع هذا المفهوم عند إحلال كلمة « اللفظة المستعارة » محل المعنى .

ومعنى التذبذب بين هاتين الفكرتين المختلفتين عن الاستعارة يبدو ملحوظا فى تفسير الآمدى لشواهده التى تحتوى على بعض الاستعارات « القديمة » النمطية (ومن الظاهر أن الشواهد مأخوذة من كتاب البديع لابن المعتز) . قارن الاستعمالات التالية للفعل « استعار » :

(١) فى تعليقه على بيت امرىء القيس نجد « أن يستعير للوسط اسم الصلب (انظر ص ٢٥٠ س ٤ من الأسفل وما يليه) ، وأن يستعير للصدر اسم الكلكل (انظر ص ٢٥٠ س ٢ من الأسفل) . وهذا يمثل حالتين من المفهوم الجديد لـ « استعارة الكلمة » (وسط = صلب ، وصدر = كلكل) .

(٢) وعند تعليقه على بيت زهير « عرى أفراس الصبا ورواحله » نجد « أن يستعار للصبا اسم الأفراس » (انظر ص ٢٥١ س ٤) . ولما كان الآمدى يشير إلى المصطلح « ركب هواه » على أنه الأساس لهذه الاستعارة ، فمن الممكن أن نفسر هذا البيت على أنه حالة من استعارة « الكلمة » (صبا = أفراس) . لكن الهدف الأساسى لمؤلفنا ـ كما أرى ـ هو أن صورة ركوب الهوى وما أشبه ذلك قد عبدت الطريق لاستعارة الأفراس من مجال الحرب الذى تتعلق به عادة ، ونقلها إلى مجال الهوى . ومن ثم يقدم هنا مثالا عن المفهوم « القديم » لاستعارة « الشىء » (أو استعارة « المعنى » ، وهما على حد سواء) . واستعماله لكلمة « اسم » فى هذا المثال أو فى المثال التالى له يجب ألا يؤخذ على وجهه الظاهر ، بل على أنه إلماح إلى الوجود الخيالى للأفراس (وكذلك المخالب فى المثال التالى له) فى سياقها الجديد .

(٣) فى تعليقه على بيت أبى ذؤيب :

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع

(ورد من قبل ، وانظر هامش ٨) نجد « أن يستعار لها » (يعنى للمنية) « اسم الأظفار » (انظر ص ٢٥٢ س ٣ من الأسفل) ومناقشة الآمدى تمضى على النحو التالى :

بما أن الموت حين يقع بإنسان يخترقه ، فإنه من الصحيح أن يقال « نشب فيه » (وهذا يبرر استعمال الاستعارة للفعل أنشبت) . ولأن الإنشاب يكون أحيانا عن طريق المخالب ، فمن الملائم « أن تستعير اسم الأظفار لها (للمنية) » . على هذا الشرح فليس ثمة توحد استعارى بين الموت والأظفار ، بمعنى أن « الموت » = « الأظفار » . ولا مشاحة أن المفهوم « القديم » لاستعارة الشىء يفعل فعله هنا .

(٤) وفى النقد الذى وجهه الآمدى ضد الاستعارات البعيدة فى شعر أبى تمام نجد : « فأى حاجة إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر » (انظر ص ٢٥٣ س ٧ من الأسفل وما يليه) . هذه الكلمات وحدها تشير إلى المفهوم « القديم » للاستعارة على أن المفعول به للفعل « استعار » هو « الأخادع » وليس اسم الأخادع .

ويبدو لى أن عدم الاطراد (وهو ما لا يمكن إنكاره) فى استعمال المصطلح « استعارة » ، إنما يأتى من أن التعريف جاء من تراث الدراسات القرآنية عن الاستعارة ، فى حين أن الشواهد جاءت من تراث الدراسات الشعرية عن الاستعارة ؛ ولذلك فهما لا يتجانسان .

* أيكون حذا حذو ابن السكيت فى كتابه الذى سبقت الإشارة إليه ؟ (المترجمة) .

٩ ـ الرمانى (ت ٣٨٤ هـ / ٩٩٤ م) النكت ص ٧٩ س ٤ ـ ٥ .

بدأ الرمانى الفصل الخاص بالاستعارة بالتعريف التالى :

« الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة »(٤٥) . هنا نجد أنفسنا فجأة فى محيط مختلف تماما عما عرفناه فى مجال الكتابة عن الاستعارة ، مع وجود عدد من العناصر الجديدة التى لم نصادفها من قبل . وحيث إن كتاب الرمانى يبحث فى إعجاز القرآن فيمكننا أن نتوقع أن يكون ممثلا للاستعارة فى الدراسات القرآنية . وحقا ، إن التعريف السابق لا يترك أدنى شك فى أن المفهوم « الجديد » وهو « استعارة الكلمة » هو المقصود هنا . ولأول مرة نواجه المصطلحين الفنيين « أصل اللغة » و« النقل » ، اللذين أصبحا بارزين وشائعين لدى المؤلفين المتأخرين . لكن على النقيض من تعريف ابن قتيبة (انظر ما سبق) نجد أن عدد الشروط التى تجعل النقل ممكنا قد تقلص إلى شرط واحد هو : المشابهة . وهذا الشرط إنما ورد ضمنا فى التعريف عن طريق كلمة « للإبانة » (انظر ما يلى) ، ولكنه ورد صريحا واضحا فى الجملة التى تلت التعريف : « والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه فى الكلام [أى ليس فقط ملحوظاً بالفكر مثل زيد أسد] فهو على أصله ، لم يغير عنه فى الاستعمال ، وليس كذلك الاستعارة ؛ لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة [ليست] له فى أصل اللغة »* وطبقا لهذا فإن جميع أنواع النقل الأخرى ، وعلى رأسها الكناية ، قد أخرجت من حيز تطبيق مصطلح الاستعارة عليها ، وأصبح المصطلح مكافئا دقيقا للاستعارة « الجديدة » .

ومن هنا نجد الرمانى يشير ضمنا فى الجملة السابقة ، وصراحة فى الجمل التى تلتها ، إلى أن التشبيه والاستعارة أساسا متطابقان : كل منهما يعنى « جمع شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما (أى الموضوع) بالآخر (أى المثال) » . ولكن الاختلاف بين الاستعارة والتشبيه يوجد فى الظاهر فقط ، حيث يتحقق الجمع بين الشيئين بطريقة مختلفة فى كل منهما . فهو يحدث عن طريق « نقل الكلمة » فى حالة الاستعارة ، وعن طريق الأداة التى تدل على المقارنة فى حالة التشبيه . وهنا نجد للمرة الأولى (على الأقل طبقا للمصادر المتاحة لنا) أن الاستعارة والتشبيه يوضعان فى كفتين متعادلتين ، ويجرى تعريفهما طبقا للعلاقة المتبادلة بينهما .

وإضافة إلى هذا فكلاهما يخدم هدفا معينا ـ وهذا أيضا أمر جديد ، فكلاهما قصد به الزيادة فى البيان . والواقع أن التشبيه والاستعارة تضمهما طبقة كبرى هى « البلاغة » ، وتضم معهما ثمانية فروع أخرى (انظر ص ٧٠ س ٣ ـ ٤) . وهذا يدل على أن الاستعارة لدى الرمانى ، وإن كانت مستمدة من التراث المتصل بالدراسات القرآنية حول هذا المصطلح ، لا تنتمى إلى حقل دراسات تفسير القرآن ؛ فهى لم تعن بأى من الاستعمالات الغريبة للعرب القدماء (المجازات) التى ألف من كتبوا فى هذا المجال أن يشرحوها وأن يدافعوا عنها ، لورودها فى القرآن ، وذلك ضد فهم الجهال أو من يتعمدون سوء الفهم * . إن الاستعارة لدى الرمانى تخص بالأحرى حقل الأسلوبيات ، وكل مواضع وجودها فى الكتاب الكريم إنما يوردها الرمانى للبرهنة على إعجاز القرآن .

وجميع شواهد الرمانى مستمدة من القرآن الكريم . ولذلك فإن موضوع تطويع تعريف الاستعارة « الحديثة » لمعالجة الاستعارات « القديمة » لا يبدو أنه قد أثير . وقد ترك الرمانى هنا إيراد استعارات « قديمة » نمطية ، مثل « جناح الذل » (سورة ١٧ / ٢٤) ولم يعالجها فى مكان آخر .

١٠ ـ الحاتمى (ت ٣٨٨ هـ / ٩٩٨م) ، الموضحة ، ص ٦٩ س ٦ من الأسفل وما يليه .

تعرض الحاتمى للاستعارة ، فى سياق جدله مع المتنبى حول أخطاء هذا الأخير وعيوب شعره ، ولقد شعر الحاتمى أن عليه أن يلقن المتنبى درسا فى الاستعارة كى يجعله يرى رأى العين مدى القبح الموجود فى إحدى استعاراته . وفى هذا السياق قدم الحاتمى التعريف التالى « وحقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شىء قد جعلت له إلى شىء لم تجعل له » . من الواضح أن هذا تعريف للاستعارة « الجديدة » ، وإن خلا من ذكر شرط التشابه . ويظهر من اقتباس غير حرفى من كتاب النكت (دون ذكر له) أن الحاتمى انتفع بآراء الرمانى فى الاستعارة (قارن الموضحة ص ٦٩س ١٢ والنكت ص ٧٩ س ١١ ـ ١٢ ، حيث نجد الاقتباس نفسه وقد نقل بأمانة فى الموضحة ص ٩٢ س ٤ ـ ٥) .

وإنه مما يثير التساؤل كيف كان لمؤلفنا أن يتعامل مع الاستعارات القديمة بناء على هذا التعريف ؟ ولكن لسوء الحظ لم يتعامل المؤلف مع الشواهد المعتادة لأبى ذؤيب وزهير وامرىء القيس ، التى تمثل الاستعارات القديمة . لكن بيت المتنبى الذى أثار النقاش يمثل نوعاً من هذه الاستعارات .

أليس عجيبا أن وصفك معجز
وأن ظنونى فى معاليك تظلع

(انظر ص ٦٩ ، س ٣) ، ولأن الظلع يستعمل أساسا للجمال فإن « المثال » يبدو قافلة من الجمال بعضها يظلع ويتخلف (ظنونى) ،

---

* أورد المؤلف النص مترجما ، وما بين القوسين بعد كلمة الكلام هو شرح المؤلف . وللمراجعة نص الرمانى انظر « النكت فى إعجاز القرآن » فى ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن حققها وعلق عليها : محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر (ط ٣) القاهرة ١٩٧٦ ص ٨٥ ، ٨٦ (المترجمة) .

* انظر ابن قتيبة « تأويل مشكل القرآن » ط ٢ ص ٢٢ ، ٦٧ س ١٢ على سبيل المثال (المترجمة) .

فى حين أن بعضها الآخر يسرع ولا يمكن اللحاق به (= معاليك)*.

ويعلق الحاتمى على البيت بقوله للمتنبى « فاستعرت الظلع لظنونك » . ويبدو من الطريف أن نلحظ أنه برغم استعماله للتعريف « الجديد » مازال يتشبث بالتعبير « القديم » للفعل « استعار » ، ليس فى هذا الموضع فحسب ولكن أينما تستدعى الحال (راجع على سبيل المثال ص ٧٠ س ٦ س ٢ من الأسفل ص ٧١ س ٤) . والنتيجة المنطقية هى أن المفعول به (نحويا) للفعل « استعار » يعين شيئا (قد يكون صفة أو حدثا) « يستعار » ويدخل فى سياق غريب عنه وفقا للمفهوم « القديم » للاستعارة . ولكن هذا الشىء أو الحدث أوالصفة فى الوقت ذاته له مناظر حقيقى (له « حقيقة » فى لغة الرمانى والحاتمى) وفقا للتعريف « الجديد » للاستعارة ، وذلك خلافا للخصائص المنسوبة خياليا (للشىء) فى الاستعارات « القديمة » . حقا إن الأصناف الثلاثة للاستعارة التى يصنفها الحاتمى طبقا لمرتبتها تتفق جميعها فى وجود مناظر حقيقى للشىء المستعار . وعندما أراد مؤلفنا أن يدخل هذا المناظر ، إلى التركيب الوصفى المشار إليه آنفا ، الذى ينعكس فيه المفهوم « القديم » ، استعمل كلمة «مَوْضع» . وهكذا جاءت عبارته « استعار للرجل موضع قدمه حافرا » (انظر ص ٧١ . وكانت العبارة ستجىء حسب التعريف الجديد ، استعار للقدم « اسم » الحافر) . ويمكننا الآن أن نفهم منشأ حكم الحاتمى على البيت : إنه على وجه الدقة افتقار الاستعارة فى بيت المتنبى للمُناظر الحقيقى ؛ وهذا ما استدعى نقد الحاتمى : « والاستعارة التى استعرتها منافية هذه الأقسام الثلاثة ، من أجل أنه ليس للظن فعل حقيقى استعرت الظلع موضعه » (انظر ص ٧٢ س ١٥ وما يليه) . وبالضرورة فإن جميع الاستعارات « القديمة » فى الشعر القديم ـ طبقا لهذا ـ تخضع لمثل هذا النقد . ولعله من الدلالة بمكان أن المتنبى كان قد رد أول هجمات خصمه بقوله : « إنما جريت على عادة العرب فى الاستعارة » (انظر ص ٦٩ س ١٠) .

وفى موضع آخر نجد الحاتمى يطبق مصطلح المعاظلة كما حدده قدامة (انظر ما سبق) على استعارة « قديمة » نمطية للمتنبى ، ويدعوها أخس نوع من أنواع « الاستعارة » (انظر ص ٩٠ ـ ٩١) .

١١ ـ القاضى الجرجانى ـ (ت ٣٩٢ / ١٠٠١) الوساطة ص ٤١ س ٨ ـ ١١ .

تعرض القاضى الجرجانى للاستعارة فى ثنايا الفصل التمهيدى الذى خصصه للبديع فى الكتاب . وذكر فى آخر الفقرة التى تعرض فيها للاستعارة أن كثيرا من الناس لا يميزون بين الاستعارة والتشبيه والمثل ، وأنه سيقدم تعريفا يوضح هذا التمايز : « وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها . وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين فى أحدهما إعراض عن الآخر »[46] .

ومع أن هذا التعريف يحمل إلى حد ما جلبة لفظية ، ولعله لذلك غير واضح وغير دقيق فى كل تفصيلاته ، فإن الأفكار المسيطرة فى التعريف مثل استعارة الاسم ، والمناظر الحقيقى ، ونقل العبارة ، كل ذلك يمثل برهانا وافيا على أن المفهوم « الجديد » للاستعارة هو المقصود هنا . وإضافة إلى هذا ، فإن شرط التشابه قد أشير إليه بصورة واضحة .

ونجد عددا كبيرا من الاستعارات « القديمة » ترد ضمن قائمتين من الاستعارات الجيدة والاستعارات الرديئة ، يسردها الجرجانى قبل التعريف المشار إليه آنفا . ولكن لأنه لم يعلق عليها فليس بمقدورنا أن نقطع كيف كان سيحللها . على أنه لحسن الحظ لم يتحاش هذه المهمة فى فصل تالٍ ، عالج فيه استعارات المتنبى البعيدة (انظر ص ٤٢٩ ـ ٤٣٣) . ويبدو أنه حقيقة يشك فى مدى تقبل هذه الاستعارات « القديمة » المتكلفة ، ولكنه لم يشجب هذه الاستعارات لكونها عارية من الشبه ، كما فعل صاحب له ذكر أنه تناقش معه حول هذه الموضوعات . وإنما كان الجرجانى يحاول أن يفهم ما الذى حدا بالشاعر إلى أن يستعملها ـ ومن المحتمل أن يكون هذا متصلا بفكرة تالية : أيمكن أن يعذر الشاعر على فعله هذا ؟ ولكى يتعقب الجرجانى توليد هذه الاستعارات ، نجده يشير أولا إلى النماذج التاريخية لمثل هذه الاستعارات فى الشعر العربى القديم ، وبعد ذلك يشرع فى سلسلة من التفسيرات المستقصية واللطيفة جدا فى شرح العملية المولدة لها فى كل حالة على حدة . ويمكننا وبقدر ما أرى ، أن نستخرج ثلاثة نماذج أساسية من خلال هذا الشرح :

(١) الاستعارة ، على عكس ما يبدو من ظاهرها ، يكون لها مناظر حقيقى فى الواقع يمكن إظهاره بالشرح اللاحق (راجع على سبيل المثال شرحه لبيت امرىء القيس) .

(٢) الاستعارة قد تشتق من استعارة أخرى (على وجه التحديد ما عناه الخفاجى بالاستعارة المبنية على غيرها) (انظر آنفا) .

(٣) الاستعارة قد تحدث نتيجة للرغبة فى « المقابلة » ، كما فى بيت المتنبى :

تجمعت فى فؤاده همم ... ملء فؤاد الزمان إحداها

(انظر ص ٤٢٩ س ٨) ، وكذلك تعليق القاضى ـ الذى يستعمل فيه مفهوم « مقابلة اللفظ باللفظ » ص ٤٣٢ س ١٠ ـ ١٥) . فهنا

* أتفق مع المؤلف فى تحليله العام لفكرة الاستعارة هنا فى البيت ، ولكنى اختلف معه قليلا حول تصور أن قافلة الجمال هذه تشير إلى « الظنون » وإلى « المعالى » معا ؛ ففى تصورى أن الجمال كلها تظلع (= الظنون) وهى فى سبيل الصعود إلى مرتفعات (= معاليك) . و« الحال » هو جمال تظلع وهى تحاول الصعود واكتشاف كل المرتفعات . (المترجمة) .

الفؤاد المستعار للزمان فى « فؤاد الزمان » يدين أساسا فى وجوده « للفؤاد » الحقيقى الذى ورد فى صدر البيت .

ويظهر إذن أنه لا توجد لديه فكرة موحدة تتعلق ببناء الاستعارات « القديمة » . وهذا التهشم لمفهوم الاستعارة « القديمة » إنما حدث نتيجة لمقتضيات التعريف « الجديد » .

١٢ ــ أبو هلال العسكرى (توفى بعد ٣٩٥ هـ / ١٠٠٤) كتاب الصناعتين ، ص ٢٦٨ س ٣ ـ ٥ .

ورد فصل الاستعارة فى كتاب الصناعتين ، فى أول الباب الذى يضم ٣٥ فصلا خصصت كلها للبديع . ويبدأ الفصل بالتعريف التالى :

« الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه ، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذى يبرز فيه » . وكما يبدو من دلالة الألفاظ الرئيسية وهى النقل ، والعبارة ، وأصل اللغة ، والإبانة ، فإن هذا التعريف مستمد من تعريف الرمانى (لقد أخذ أبو هلال كثيرا من كتاب « النكت » للرمانى ، إلى درجة أن يتهم بالسرقة ، ويبدو ذلك فى الشواهد القرآنية وشرحها ولمراجعة مثال آخر عن الموضوع راجع هاينريشس فى Heinrichs (Literary Theory p. 28, note 44) . على أن هناك ثلاثة فروق ذات دلالة :

(١) لا يترك الرمانى أدنى شك فى أن نقل الكلمة يحدث بين معناها الأول (الحقيقى) ومعناها الثانى « المجازى » (راجع جملته : « فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع » . وانظر النكت ص ٧٩ س ٩) ، فى حين نجد أن العسكرى ـ باستعماله كلمة « موضع » فى عبارة « من موضع استعمالها .. إلى غيره » ـ يدخل شيئا من الغموض فى تعريفه ؛ فهو قد يكون هنا قصد المعنى الأول والمعنى الثانى للكلمة المنقولة ، وهو قد يكون قصد أيضا السياق الأول والسياق الثانى اللذين استعملت فيهما الكلمة . وفى هذه الحالة الثانية ربما كان أبو هلال يعود إلى مفهوم أقدم للاستعارة لم يزل الحاتمى يتشبث به أيضا فى تعبيراته (انظر ما سبق) .

(٢) يشترط الرمانى التشابه فى الاستعارة ، وقد عرّف الاستعارة والتشبيه وفقا للعلاقة المتبادلة بينهما ، فى حين أن أبا هلال يقطع كل إشارة إلى التشبيه حتى حين يقترب تماما من متابعة كلمات الرمانى . وعلى هذا ، فهو فى الواقع يؤيد الرمانى فى أنه يجب أن يكون هناك « معنى مشترك » بين المستعار والمستعار له (ص ٢٧١ س ٦ ـ ٧ وتُقرأ المستعار له بدلا من المستعار منه وفقا للمثال الذى يليها) . ولكنه يطرح جانبا الوصف المهم لهذه العلاقة على أنها « تشبيه » (انظر النكت ص ٧٩ ، س ١٠) . ويبدو أن السبب لهذا الانحراف الغريب عن مثاله الذى يحتذيه (الرمانى) هو ما فعله ابن المعتز فى كتابه « البديع » ، حيث لم يعد التشبيه ضمن الظواهر التى أطلق عليها اسم البديع ، ومن ثم فإن الاستعارة والتشبيه لا يقعان فى طبقة واحدة . ومن هذه الوجهه نجد أنفسنا أيضا نعود إلى الوراء مع مفهوم أكثر قدما للاستعارة .

ومن الجدير بالملاحظة فى هذا السياق أن عنوان هذا الفصل هو « الاستعارة والمجاز » . ولا نجد فى الفصل سببا ظاهرا لإضافة « المجاز » . ومصطلح المجاز ظل دون تعريف عند العسكرى . وهو كما يبدو ليس إلا شبه مرادف للاستعارة . ولأن أبا هلال قد جمع مادة هذا الفصل من مصادر متعددة (دون ذكر لأى منها) فقد جاور بين مفهومات مختلفة جدا للاستعارة ، بما فى ذلك تطبيق ابن قتيبة للاستعارة لتحتوى الكناية (انظر ص ٢٧٦) . ولعل هذا هو ما شجع مؤلفنا على أن يضيف مصطلح المجاز لمصطلح الاستعارة بعد عصر ابن قتيبة إقتصر مجال دلالته على الاستعارات الحقيقية لا غير ، ولذلك فإنه بدون إضافة « المجاز » سيكون هناك تمايز بين العنوان ومحتويات الفصل . وهذا يقينا سبب إضافى فى عدم تأكيد شرط التشابه والعلاقة القائمة بين الاستعارة والتشبيه ؛ لأن ذلك كان سيمنع التطبيق المتسع لمصطلح الاستعارة ، الذى فرضته على مؤلفنا المصادر المتغايرة التى اعتمد عليها .

(٣) لقد حدد الرمانى غرضا واحدا فقط للاستعارة هو « الإبانة » ، فى حين أن أبا هلال أضاف ثلاثة أشياء أخرى هى التوكيد ، والاختصار ، والتحسين للألفاظ . ومن السهل شرح هذا :

فالرمانى كان معنيا بأسلوب القرآن الكريم الذى يُعَرِّفه القرآن نفسه بأنه « مبين » (أنظر مثلا سورة ٢٦ / ١٩٥) ، فى حين أن أبا هلال كان عليه أن يضع اعتبارا للشروط السائدة فى الشعر فى الحالات التى يكون فيها استعارة ما بعيدة عن الإبانة .

١٣ ــ ابن فارس (ت ٣٩٥ / ١٠٠٤) الصاحبى ، ٢٠٤ س ٨ ـ ٩ . . .

مؤلف هذا الكتاب هو عالم آخر من العلماء المهتمين بالتراث اللغوى . والكتاب له عنوان جانبى « فقه اللغة وسنن العرب فى كلامها » . وهذه أول محاولة شاملة فى الكتابات العربية تتعامل مع « أصول اللغة » (فهو يتضمن البحث فى مادة اللغة وليس وجوه علاقتها ؛ وذلك يعنى المعجم وليس النحو) . وموضوع الكتاب الرئيسى يمكن تحديده فى أنه يبحث فى علم الألفاظ Lexicology مقابلاً للصناعة المعجمية Lexicography التى تهتم بالكلمات المفردة ومعانيها (انظر ص ٢٩ ـ ٣١) . وأحد أقسام هذا العلم تعرض « لسنن العرب » وهذا المصطلح يشمل ، ضمن ظواهر أخرى تغلب عليها الصبغة الصوتية ، حقل « المجاز » ، كله . والمجاز يقصد به هنا « كل ما يقع وراء المعنى والاستعمال الأصلى للكلمة » . والعلاقة الدقيقة بين المجاز وسنن العرب ليست بالواضحة تماما . والفصل الذى يتقدم عدة فصول تتعرض للسنن عنوانه « باب سنن العرب فى حقائق الكلام والمجاز » (انظر ص ١٩٦ س ٢) . وملاحظة هذا للوضوع البارز للفصل تجعل

المرء يميل لأن يفترض أن مناقشة الحقيقة والمجاز ستكون أمرا جوهريا فى الفصول التى تعقبه ، ولكن هذا الفَرْض سرعان ما يبدو بطلانه من خلال الحقائق التالية :

(١) أن السنن المتعلقة بالصوتيات والتى تلقى دراسة خاصة (مثل القلب) لا تلائم هذا الفرض .

(٢) أن بعض الظواهر ـ وليس كلها ـ التى سردت فى الفصل المتقدم على أنها أمثلة للمجاز ، وردت فى فصول مستقلة ، وهى على وجه التحديد الاستعارة ، والتقديم والتأخير ، والكف (الحذف)* ، فى حين أن أمثلة أخرى هى التمثيل ، والتشبيه ، لم تذكر (انظر ص ١٩٧ س ٥ ـ ٦ و١ وراجع ص ٣٠٤ و٢٤٦ و٢٥٦ للفصول المذكورة) . ولعل هذا يعنى أنه بقدر ما أن سنن العرب ليست كلها مجازا فكذلك المجاز ليس كله من سنن العرب . ومن المحتمل أن يشير هذا إلى أن التمثيل والتشبيه كان ينظر إليهما على أنهما من الأشياء العامة التى تحدث فى كل اللغات .

وفى الفصل الخاص بالاستعارة نجد تأكيداً منذ بدايته لكون هذه الظاهرة تخص سنن العرب ، وإن كان مصطلح المجاز لم يذكر ثانية . وهو يعرف الاستعارة كما يلى :

« وهو أن يضعوا الكلمة للشىء مستعارة من موضع آخر » . واختيار المؤلف للكلمات يدل على مفهوم « الاستعارة فى الكلمة » ، وشواهده ـ ومعظمها قرآنية ـ يظهر أنها تمضى فى الاتجاه نفسه ، وإن كنا ـ لعدم وجود تعليقات على الشواهد ـ لا نستطيع أن نقطع بهذا فى جميع الحالات . على أن هناك أيضا عددا قليلا من الاستعارات للجملة أوردها المؤلف ، ولكن يصعب أن نعرف كيف يوفق بينها وبين التعريف المشار إليه آنفا . (وفى الواقع أن أول استعارة للجملة وهى « انشقت عصاهم» قد علق عليها مؤلفنا ، ولكن تعليقه يشير ـ ما لم أكن مخطئا ـ إلى المعنى المزدوج للكلمة « عصا » ، بمعنى العصا ، وبمعنى « الوحدة » ، دون أن يسد الفجوة القائمة بين التعريف والشاهد ، ودون أن يمكن تعميمه لينطبق على الحالات الأخرى المتبقية .

ومن المدهش أن ابن فارس خصص فصلا مستقلا لظاهرة أطلق عليها اسما قريب الصلة من مصطلح الاستعارة هو « الإعارة » . (انظر ص ٢٥٧) . ويبدأ هذا الفصل بالجملة التالية « والعرب تعير الشىء ما ليس له » . والشاهدان الأولان اللذان يبدأ بهما الشواهد هما بوضوح من الاستعارات « القديمة » . وأحدهما هو « مر بين سمع الأرض وبصرها » ، والثانى هو «كف الدهر» فى بيت من الشعر . وقد أضاف ابن فارس إليه العبارة التى أصبحت مشهورة فى هذا البحث « فجعل للدهر كفا » . أما بقية الشواهد فكلها أمثلة عن تسمية اثنين أو جماعة من الرجال بصيغة المثنى أو الجمع من اسم جدهم . وهذه الشواهد لا علاقة لها بالاستعارات « القديمة » .ولعل إدراجها هنا إنما جاء لأن الاصمعى الذى يروى عنه الشاهد الأول منها ، استعمل الفعل « أعار » فى شرحه . وهذا الاختيار غير المؤتلف للشواهد فى كلا الفصلين «الاستعارة» و «الإعارة» يعوق إمكانية الخروج بنتيجة لها بعدها . ومع ذلك فسأغامر هنا بأن أزعم أن ابن فارس ــ وقد واجهته كلتا التقاليد المستمدة من مجال علوم «القرآن» ، والمستمدة من مجال «علم الشعر» فى استعمال مصطلح الاستعارة ــ حاول أن ينهى الغموض فى استعمال هذا المصطلح عن طريق تعيين مصطلح «الإعارة» ليخص الاستعارات «القديمة» (تلك التى يستعمل فيها مصطلح «استعارة» بالمعنى الذى يخص «علم الشعر» . والشعراء بطبيعة الحال يخولون أنفسهم استعمال هاتين الوسيلتين اللغويتين ، على نحو ما يظهر فى العبارة «والشعراء أمراء الكلام . . . . يعيرون ويستعيرون» (انظر ص ٢٧٥ س ١٣ ــ ١٥) .

١٤ ــ الثعالبى (ت ٤٢٩ هـ / ١٠٨٣) فقه اللغة ص ٥٨٥ س ٥ ــ ٦ .

تناول الثعالبى الاستعارة فى كتابه فى فصلين متتالين فى القسم الثانى المعنون « سر العربية فى مجارى كلام العرب وسننها والاستشهاد بالقرآن على أكثرها » (انظر ص ٤٧٦) . وهذا القسم يدين كثيرا لكتاب ابن فارس ، الذى أورد الثعالبى اسمه فى قائمة المصادر (انظر ص ٢٢ س ٤ ــ ٥) . وهكذا ، فإن الفصل الأول عن الاستعارة يبدأ بالعبارة النمطية «ذلك من سنن العرب» . ويمضى إلى التعريف التالى : « وهى أن يستعيروا للشىء ما يليق به . ويضعوا الكلمة مستعارة له من موضع آخر » والجزء الأخير من هذا التعريف مأخوذ بوضوح من ابن فارس (انظر ما سبق) . ويلحظ على أية حال ، التغير فى موضع «له» (للشىء» ، فقد وضعت بعد «مستعارة» . وأهمية هذا التغيير ستصبح جلية عما قريب . والجزء الأول من التعريف ، وكذلك الوصف التمهيدى لخصائص المجموعة الأولى من الاستعارات التى يدلى بها المؤلف «وهى استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان » ، مبنى على المفهوم القديم لاستعارة الشىء . وعلى هذا فإن القسم الثانى ــ على عكس مثاله المحتذى لدى ابن فارس ــ يمكن أن يفسر على الأساس نفسه . ولعل هذا حدث نتيجة لوضع «له» (لتشير إلى « الشىء » ، وليس إلى ما يليق به) بعد «مستعارة» وإذا كان هذا التفسير صحيحا ، فإن الجزء الأول ينبغى أن يكون مشيرا إلى المستوى العقلى فى عملية الاستعارة ، والجزء الثانى إلى المستوى اللغوى . والأمثلة التى جمعها مؤلفنا كلها استعارات مبنية على التمثيل ، وبعضها استعارات «قديمة» وبعضها استعارات «ذات وجهين» (خاصة فى المجموعة التى تحمل عنوان «ذكر الآثار العلوية » انظر ص ٨٦، س ٣ وما يليه ، فى حالات مثل «افتر الصبح عن نواجذه» ، مع قليل من «الاستعارات للجملة») . وينبغى ملاحظة أن الثعالبى لم يتبع ابن فارس فى استعمال المصطلح «إعارة» لا بمعنى الاستعارة «القديمة» ولا فى أى معنى آخر .

* الكف هو حذف الخبر « وهو أن يكُفّ عن ذكر الخبر اكتفاء بما يدل عليه الكلام » راجع ابن فارس (الصاحبى ص ٤١٠ ، ٤٣١) . (المترجمة) .

ومن الدلالة بمكان أن مؤلفنا يعرف الظاهرة التي يمكن أن نطلق عليها الاستعارات «الحديثة» ، المؤسسة على التشبيه ، ولكنه لم يصنفها مع الاستعارات . إن العنوان الذي اختاره للفصل المتعلق بهذا الموضوع هو « في التشبيه بغير أداة التشبيه » (انظر ص ٥٥٥ – ٥٥٨) . وهذا الفصل لا يشمل حالات من نوع «زيد أسد» فحسب (وهو ما يوحي به عادة هذا المصطلح) ، ولكنه يحتوي أيضا استعارات حقيقية على نحو ما يظهر من الشاهد الأول نفسه ، وهو بيت لأبي نواس :

تبكي فتلقي الدر من نرجس
وتلطم الورد بعناب

والمعادلات المقصودة هنا هي بطبيعة الحال الدر = الدموع ، والنرجس = العينان ، والورد = الخدان أو الوجنتان ، والعناب = أطراف الأنامل . ولأن كل الشواهد تحتوي ركاما من التشبيهات الاستعارية (أو الاستعارات المبنية على التشبيه) فإنه لا يمكن استبعاد احتمال أن مؤلفنا أراد أن يقيد مصطلح « التشبيه بغير أداة التشبيه » بهذه الطبقة الخاصة من الاستعارات المركبة التي يبين بعضها بعضاً . والثعالبي مدرك تماما أن هذا النوع من الاستعمال الشعري أصبح شائعا لدى الشعراء المحدثين ؛ فهو يقول عنها «إنها طريقة رشيقة . . . بز فيها المحدثون القدماء » (انظر ص ٥٥٥ – س ٥)

١٥ – ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣ م أو ٤٦٣ هـ / ١٠٧٠ م) ، العمدة ج ١ ص ٢٦٨ وما يليها .

لقد دأب ابن رشيق على أن يورد أقوال العلماء السابقين عليه ، وأن يناقش اختلافاتهم في الرأي دون أن يقدم عرضا خاصا منظما لآرائه هو . ولكن لأن ابن رشيق مؤلف واسع الاطلاع ، وهب عقلية ناقدة ممحصة ، وقدرة شعرية وراء المستوى العقلي الصرف – إذ هو نفسه شاعر – فإن ملاحظاته تقع دوما في موقعها . وهي مفيدة كل الفائدة لغرضنا الذي نحن بصدده ، خصوصا لأنه يورد اقتباسات من كتب مفقودة لم تصل إلينا ، أو كتب يصعب الرجوع إليها لأنها لم تنشر أو تطبع بعد .

لم يبدأ ابن رشيق فصله عن الاستعارة بتعريف (فعل هذا فيما بعد ، عندما اقتبس تعريف الرماني ص ٢٧١ س ١٠ – ١١ . وتعريف القاضي الجرجاني ص ٢٧٠ س ١٢ – ١٥ ، لكنه بدأه بتقرير مزدوج عن مكانتها وطبقتها : « والاستعارة أفضل المجاز ، وأول أبواب البديع » (انظر ص ٢٦٨ س ٢ من الأسفل) . وهذا اعتراف واع بكلا التراثين في تاريخ مصطلح الاستعارة : تراث « علوم القرآن » المتصل « بالمجاز » ، وتراث « علم الشعر » المتصل «بالبديع» . وما فعله ابن رشيق هنا يختلف عن محاولة أبي هلال العقيم في توحيد التراثين عن طريق الإضافة المباشرة والفجة لمصطلح المجاز إلى مصطلح الاستعارة (في القسم الأول من باب البديع) ، دون تفكير في العلاقة الدلالية بين المصطلحين ؛ فابن رشيق هنا أنتج مزجا حقيقيا ؛ لأن كلا من المصطلحين سبق أن عرف تعريفا جيدا .

فبالنسبة للمجاز نجده يبين في الفصل الذي يسبق فصل الاستعارة أن المجاز قد استعمل في تطبيقين مختلفين « وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ، ثم لم يكن محالا محضا ، فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل ، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز ، إلا أنهم خصوا به – أعني اسم المجاز – بابا بعينه ، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه وكان منه بسبب» (انظر ص ٢٦٦ س ١٣ – ١٧) .

فالمجاز بالمعنى الواسع يحرز معنى الاستعمال غير الحقيقي للكلمات (وبالنسبة لإدراج التشبيه غير المتوقع ضمن المجاز انظر ص ٢٦٨ س ١٣ – ١٤) . وعلى هذا ، فهو على وجه التقريب مكافىء للاستعارة عند ابن قتيبة ، في حين أن المجاز عند ابن قتيبة يقع في دائرة من التطبيق ، أكثر اتساعا (انظر ما سبق) . أما المعنى الثاني الضيق للمجاز ، الذي يشير إليه ابن رشيق ، فهو يشمل «الكناية» . وهكذا خلص مصطلح الاستعارة من كل الحالات التي يبدو فيها الاستعمال غير الحقيقي ليس مبنيا على الشبه . أما بالنسبة للبديع فابن رشيق يعرفه عن طريق تتبع التطور التاريخي لهذا المصطلح : «والإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف ، الذي لم تجر العادة بمثاله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له « بديع» ، وإن كثر وتكرر فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ » ؛ «(انظر ص ٣٦٥ س ٤ – ٦) . وعلى الصفحة نفسها ذكر أن ابن المعتز عد الاستعارة أول أقسام البديع (السابق س ٧) .

إن هذا الجمع بين الموروث في مصطلح المجاز والموروث في مصطلح البديع يتضمن أن الاستعارة يمكن أن ينظر إليها من زاويتين مختلفتين في آن ؛ من حيث طبيعتها في اللغة ، ومن حيث غرضها في الشعر .

ومما سبق لا تبدو أية بادرة يمكن أن تفيد عن كيفية فهم ابن رشيق لمصطلح الاستعارة . وللوهلة الأولى يبدو أن الإجابة عن هذه المسألة ليست ميسورة ؛ فالدليل المتاح لنا يبدو أنه متناقض إلى حد ما . فمن جهة نجده يقتبس (كما سبق أن لاحظنا) تعريفي الرماني والقاضي الجرجاني للاستعارة دون أي اعتراض ، وكلا التعريفين يمثل المفهوم «الجديد» للاستعارة (انظر ما سبق) ، ومن جهة أخرى نجده يستعمل التعبيرات القديمة للاستعارة في ثنايا حديثه عن الأمثلة (انظر على سبيل المثال ص ٢٦٩ س ٤ « فاستعار لريح الشمال يدا » ، وكذلك معالجته لبيت امرىء القيس (انظر ما سبق).

ولكن الحقيقة هي أنه يعرف كلا نوعي الاستعارة وذلك يبدو واضحا في التمييز المهم الذي يقيمه بين « من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه » (المثال استعارة لبيد « يد الشمال ») ؛ ومن يخرجها مخرج التشبيه » (المثال هو : استعارة ذي الرمة » في ملاءته الفجر» انظر ص ٢٦٩ ، س ١ ، ٦) .

والنوع الأول لا شك فى أنه استعارة «قديمة» . لكن خصيصة النوع الثانى تظل موضع شك ، لأن المثال يمثل استعارة من النوع «ذى الوجهين» ، وهى الاستعارة التى تحتوى كلا من التمثيل والتشبيه (انظر ما سبق هامش ٢٢) . ومما يجدر ذكره أن ابن رشيق يستعمل التعبيرات «القديمة» فى وصفها (انظر المرجع نفسه س ٩ « فاستعار للفجر ملاءة ») . لكن استعمال التشبيه على أنه مصطلح يحدد الاستعارة ، لا يصبح له معنى إلا إذا كان ابن رشيق ينظر إلى الفجر على أنه مقارن بملاءة بيضاء ، ولذلك فإن السمة الخاصة للنوع الثانى يجب أن تتمثل فى أن الكلمة المستعارة يوجد لها مناظر هو عنصر حقيقى فى «الموضوع» . وهذا يؤيده النقاش الذى أعقب ذلك حول البعد المفضل بين الاستعارة «والموضوع» . وفى البدء يزودنا المؤلف بمعلومات شائقة ، وهى أن بعض المختصين كانوا يحكمون على الاستعارات التى من نمط الاستعارة فى بيت ذى الرمة بأنها ناقصة لأنها تقوم على التشبيه ، وأنهم يفضلون عليها طريقة لبيد فى الاستعارة ، وإن كان لسوء الحظ لم يذكر أسماء هؤلاء المختصين ، ولا قدم عنهم أية تفصيلات أخرى . ولذا ليس لنا إلا مجرد أن نحدس أنه ربما قصد أولئك الذين يدافعون عن تقاليد الاستعارة لدى علماء الشعر القديم . وهو على أية حال لا يتفق معهم ؛ فهو يؤكد أن معظم العلماء يفضلون الاستعارة القريبة (والقريبة يتراوح معناها بين «ملائم» ؛ «وذى «علاقة » و « واضح » . وهو لكى يقدم برهانا على ذلك أورد ثلاث استعارات بعيدة ـ وكلها تنتمى إلى الاستعارات «القديمة» بطبيعة الحال ـ وذكر أنها عدت من أقبح الاستعارات .

وفى مجال تأييد ابن رشيق رأيه أورد تعريف القاضى الجرجانى (انظر ما سبق) الذى يدعو فيه إلى اجتناب المنافرة (بين الاستعارة « والموضوع ») ، لكنه يمضى ، بعد ذلك ، ليقدم رواية عن عالمين فضلا الاستعارة البعيدة ، وحذرا من الاستعمال الاستعارى للكلمة إذا كان مقارباً للدلالة الحقيقية . ويعترف ابن رشيق أن وجهة النظر هذه لها قيمتها إلى حد معين . ويختتم النقاش بامتداح التوسط والبعد عن التطرف ؛ لأن « خير الأمور أوساطها » (ص ٢٧١) .

ولم يوار ابن رشيق فى نقاشه كراهيته للاستعارات البعيدة «القديمة» . أما تفضيله للاستعارات المبنية على التشبيه فهذا يعكسه اختياره للشواهد : فمن بين ٤١ استعارة مختلفة النوع لانجد إلا تسع استعارات «قديمة» (بعضها وصفت صراحة بأنها استعارة قبيحة) ؛ أما بقية الاستعارات فيمكن تقسيمها على النحو التالى :

ـ ١٣ استعارة تجرى فيها الاستعارة فى الفعل (وهى قريبة العلاقة بالاستعارات « القديمة » ولكن تخلو من عناصر لا ترتبط «بالموضوع» ؛ ومثال ذلك بفتات « شحم سنامها الرحل » (انظر ص ٢٧٤ س ١٩) .

ـ ١١ استعارة تجرى فيها الاستعارة فى الكلمة ، ولكنها مؤسسة على التمثيل وليس التشبيه . ومثال ذلك : « وبيضة خدر » ، تعنى امرأة ممنعة لها من يحميها (انظر ص ٢٧٤ س ٤) .

ـ ٣ استعارات من الاستعارات «ذات الوجهين» . ومثال ذلك بيت ذى الرمة السابق ذكره .

ـ ٥ استعارات من الاستعارات التى لا يبدو واضحاً تصنيفها .

وإنه لذو دلالة واضحة أننا لا نجد فى هذه الشواهد ما يمثل الاستعارة «الحديثة» المؤسسة على التشبيه ، عدا ربما مثالين ، إلا أنهما مندرجان فى إطار تمثيل يحيط بهما (انظر ص ٢٧١ س ٤ من الأسفل و ص ٢٧٧ س ٢) . ومن ناحية أخرى فإن هناك استعارات من هذا النوع (المبنى على التشبيه) ، التى تتراكم فى بيت منفرد من الشعر ، مثلما وجدنا لدى الثعالبى (انظر ما سبق) ، نجدها توضع فى فصل «التشبيه» (انظر ص ٢٩٣ س ١٢ و ٢٩٤ س ٤ ـ ٥) .

ويمكن أن نستنتج من ذلك أن جميع الاستعارات ، من وجهة نظر ابن رشيق ، تبدو مؤسسة على «التمثيل» ، فى حين أنه لا يرى أن الاستعارات «الحديثة» المؤسسة على التشبيه تصل إلى مرتبة الاستعارة .

١٦ ـ ابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ / ١٠٧٣ / ٤) ، سر الفصاحة ، ص ١٤٣ وما يليها .

يقف الخفاجى من الاستعارة موقفا يشبه إلى حد بعيد موقف ابن رشيق منها ؛ فالخفاجى تبنى منذ البدء تعريف الرمانى (انظر ص ١٣٤ س ٥ ـ ٦) ، وقاده هذا إلى التمييز بين « القريب المختار » من الاستعارات و « والبعيد المطرح منها » (انظر ص ١٣٦ ، س ٥) . وهو على أية حال ذو ذهن أكثر تنظيما من معاصره ابن رشيق ، وتميز نقاشه بتحديد منطقى أكثر إحكاما . ولقد سبق أن أبرزنا السمات الجوهرية فى أفكاره حول الاستعارة فى تفسيرنا لملاحظاته حول الاستعارة فى بيت امرىء القيس ومعالجة الآمدى لها (انظر ما سبق) . ولقد بقى هنا أن نضيف بعض ملاحظات إلحاقية .

(١) موضع الاستعارة فى نظام الخفاجى : جعل الخفاجى بعض الأصول التى يجب مراعاتها لاجتناب القبح فى اللغة والأسلوب تتعلق بوجه خاص بتأليف الكلام ، لا بالكلمات المفردة ، ولا بالكلمات المفردة والتأليف معا على وجه مشابه . وجعل من هذه الأصول « وضع الألفاظ موضعها حقيقة أو مجازا لا ينكره الاستعمال ولا يبعد فيه » (ص ٢٤ س ٣ وما يليه ، وتعديل المحقق فى الهامش على أن تقرأ « يبعد فهمه» بدلا من « يبعد فيه » ليس ضروريا) . وأحد فروع هذا الأصل هو «حسن الاستعارة» (انظر ص ٣٤ ، س ٤) . ويظهر واضحا من هذا التصنيف أن مسألة « حسن الاستعارة» ينظر إليها على أنها جزء من سؤال أكثر عمومية ، يتعلق بما إذا كانت الكلمة تتفق مع السياق الذى ترد فيه .

وفى هذا المجال تبدو حالة الاستعارة مثيرة حقا ؛ لأن الكلمة المستعارة ـ بحكم تعريفها ـ لا تتفق مع سياقها الجديد ، وما يجعلها ملائمة مفهومة ، وحتى مقبولة فى محيطها الجديد ، إنما هو

العلاقة القريبة المبنية على التشابه بين المعنى القديم والمعنى الحديث للكلمة المستعارة . ومن هنا كان تبنى ابن سنان لنظرية الرمانى عن الاستعارة يبدو طبيعيا تماما .

٢ ــ الاستعارات «القديمة» لدى الخفاجى : يرفض ابن سنان الخفاجى معظم الاستعارات «القديمة» وذلك لكونها من «البعيد» ، لاسيما تلك الاستعارات المفرطة فى البعد عند الشعراء المحدثين ، مثل قول أبى تمام :

قرت بقران عين الدين وانشترت
بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

(اقتبسناه سابقا) .

لانه لا يوجد وجه يربط بين الكلمة المستعارة وسياقها الجديد . ويصف الخفاجى بعض هذه الاستعارات بأنها « استعارة مبنية على غيرها» ويعترف بأنها من النوع الوسط ؛ وهذه هى الحالة التى تمثل الاعتراف العام بالاستعارة «القديمة» لفحول الشعراء القدامى . وحيث إن الاستعارات «القديمة» يجرى معها فى الغالب استعارات مناظرة فى الفعل (مثلا « أظفارها » مع « أنشبت » فى المثال) عد الخفاجى الاستعارة للفعل استعارة رئيسة والاستعارات «القديمة» ثانوية «بنيت على» الاستعارة للفعل (انظر المثال الذى سبق اقتباسه ص ١٤٢ س ٤ وما يليه) . ومن جهة أخرى فإن الاستعارات البسيطة الفعل وكذلك الاستعارات « القديمة » « ذات الوجهين » ، ظفرت من الخفاجى بمديح لا حد له ، بسبب اتفاقها مع شرط التشابه . ومع كل هذا فان مؤلفنا ظل يستعمل العبارات «القديمة» عند وصفه لشواهده .

(٣) الاستعارات «الحديثة» لدى الخفاجى :

يصف الخفاجى تراكم الاستعارات «الحديثة» فى بيت واحد بأنها تشبيه . وقد سبق أن رأينا ذلك عند الثعالبى (انظر ما سبق) وعند ابن رشيق (انظر ما سبق) . ولكن الخفاجى هو أول من صرح بأنه يرفض أن توصف هذه بأنها استعارا (انظر ص ١٣٥ س ٦ — ١٢) . والشرح الذى يبرز فيه حكمه يبدو مختلا ؛ فهو يتفق مع الرمانى فى أن التشبيه بخلاف الاستعارة ، يخص أصل اللغة ، أى الاستعمال غير المجازى للغة ، ولكنه يرفض فكرة الرمانى فى أن هذا يصدق فقط على الحالات التى تستعمل فيها أدوات التشبيه ؛ فهو يرى أن التشبيه قد يكون أيضا دون وجود أداة التشبيه . وهذ يثير سؤالين مهمين : أحدهما ما إذا كان هو يفترض حذفا لأداة التشبيه فى هذه الحالات ، والآخر ما إذا كان يرى أن مثل هذا الحذف لن يكون انحرافا عن أصل اللغة . ولكن كلا من السؤالين ظل دون إجابة . ومن جهة أخرى فإن هناك حالات قليلة قريبة الشبه بالاستعارات «الحديثة» ، نجدها ضمن الامثلة «المحدثة» التى تذكر لتوضيح الاستعارات الجيدة ؛ منها على سبيل المثال « صفيح البارق »(*) = ومضات البرق ، و «عقود المزن» = قطرات المطر الساقطة بانتظام ، من قصيدة للسرى الرفاء(*) . (انظر ص ١٥٦ س ٤ ، ٧) . ومن الظاهر أن الكلمتين «صفيح» و «عقود» هما استعارتان مؤسستان على التشبيه ، ولكن حين نمعن النظر فى السياق نجد أن كلا منها يقع مفعولا به لفعل مستعار وعلى هذا فإن هناك تمثيلا (وبوجه خاص تشخيصا) جرى إدخاله . وعلى هذا فالاستعارات تختص بنوع الاستعارة ذات الوجهين (يهز صفيح البارق) = العاصفة تهز سيوف السحاب المرعد ، و « يحل عقود المزن » = (قطر الماء) يفك عقود سحاب المطر (ولذلك تنتثر اللالىء من العقد) .

الخاتمة

إن تفسيرات النصوص التى قدمناها فى القسمين الثانى والثالث لا تكاد تمثل إلا جولات استطلاع فى منطقة من الفكر العربى لما تزل ساكنة ولم تسبر أغوارها بعد ؛ فهى تقدم انطباعا أوليا عن المفهومات والتطبيقات المتنوعة التى تتعلق بالمصطلح «الاستعارة» ، ونتيجة هذا تبدو أشبه بسلسلة من النقاط تتعقب خطوطاً متعددة مر بها تطور المصطلح . ولكى نتمكن من رسم هذه الخطوط ، لابد من إنجاز عمل أولى آخر يتمثل فى ما يلى :

(١) تحليل شامل للشواهد يقود إلى تصنيف للاستعارات التى تحتوى عليها (ليس من ناحية البناء فحسب ، ولكن أيضا من ناحية المستوى الأسلوبى ؛ أهى مادة معجمية ، أم هى تراكيب شائعة فى التراث تتميز بالبلاغة ، أم هى بناء شعرى أى من خلق شاعر معين ؟) .

(٢) بحث دقيق عن الظواهر ذات الصلة «بالاستعارة» ، مثل التشبيه والتمثيل والإشارة والكناية والتعريض ، والتخييل ، وغيرها ، حسب ما هى معروضة فى مؤلفات المنظرين .

(٣) دراسة لمصطلح المجاز فى العلوم المتصلة بالقرآن (خاصة فى المؤلفات حول أصول الفقه) ●

● الاستعارة الأولى ترد فى البيت :

الورد حسان المشى المخطر
يهز صفيح البارق المتولد
(المترجمة)

● الاستعارة الثانية ترد فى البيت :

ويا دبرها الشرقى لازال رائح
يحل عقود المزن فيك ويغتدى

(سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ م . ص ٣٦) . (المترجمة)

● نشر المؤلف رسالة عن المجاز عام ١٩٨٤ عنوانها :

"On the Genesis of the Haqiqa-Majaz Dichotomy," in Studia Islamica LIX (1984) : 14 - 140. (المترجمة)

(٤) تقويم لوظيفة الاستعارة فى الشعر ، ومدى أثر مناهج الشعراء على النقد الأدبى والنظرية الأدبية (آمل أن أدرس الموضوع الأخير فى فرصة قريبة) . ومع ذلك فإن نتائج موجزة ينبغى استخلاصها مما سبق عرضه ؛ ذلك حتى نربط بين أجزاء الأدلة غير المترابطة ، ولنشير إلى الإطار الذى تم فيه التطور الذى وصفناه فى القسم الأول .

أولاً : هناك جانبان مختلفان فى التراث العربى يتمثل فيهما استعمال مصطلح «الاستعارة» . . وهما «الدراسات القرآنية» (كل ما يتصل بتفسير القرآن) و «الدراسات الشعرية» (كل ما يتصل بالنقد الأدبى) وطبقا لمفهوم «الاستعارة» فى تقاليد الدراسات القرآنية فإنها تمثل استعارة الكلمات ، أعنى أن اسم الشىء (أ) يستعار منه ويعطى للشىء (ب) ؛ وذلك لأن هناك علاقة بين (أ) و (ب) . وأما فى مفهوم الدراسات الشعرية فإن الاستعارة تمثل استعارة الأشياء (أو بالأحرى المعانى ، حيث إننا على المستوى اللغوى) ، أعنى بذلك أن الشىء (أ) يستعار من الشىء (ب) مالكه الحقيقى ، ويعطى للشىء (ل) على أنه «مالكه» الجديد (المؤقت) ؛ أو إذا استعملنا طريقة عامة للتعبير يستعار (أ) من سياقه الطبيعى أ ب ج . . ويدخل فى سياق غريب لـ م ن . . . وليس من المحال أن يكون كل من الاستعمالين للاستعارة قد نشأ مستقلا عن الآخر ، على أنه مصطلح فنى مأخوذ من المعنى المألوف للاستعارة فى لغة الحديث اليومى .

ولكن ما يبدو أكثر احتمالا هو أن يكون هناك جذر عام لكليهما ؛ وذلك لأن كليهما ، مع الفرق فى مفهومهما ، يتصل بالاستعمال المجازى للكلمات ، وإن كانت مصادرنا لا تكشف عن لحظة الانفصال التى تمت بين هذين الجانبين فى التراث . ولكن لعلنا نجد بعض دلالات فيما يلى :

(١) إن نقطة الالتقاء بين تقاليد الاستعارة فى الدراسات «القرآنية» والدراسات «الشعرية» تتمثل فى الاستعارات التى تجرى فى الفعل (مثلا «ضحكت الأرض» لدى ابن قتيبة (انظر ما سبق) ، «ويفتات شحم سنامها الرحل» لدى ابن المعتز ــ البديع ص ١٠ س ٧) .
(٢) إن ابن قتيبة ، وهو أول ممثل لتقاليد الدراسات «القرآنية» فى مصادرنا ، هو أيضا عالم مشهور من علماء الشعر .
(٣) إن سلف ابن قتيبة ، أبا عبيدة (ت ٢٠٩ هـ / ٨٢٤ م ــ ٥ تواريخ أخرى) فى تعامله مع التعبيرات الخاصة فى القرآن الكريم فى كتابه «مجاز القرآن» لم يستعمل مصطلح الاستعارة ، مع أن كثيرا من شواهده تتطابق مع شواهد ابن قتيبة ، ومع أنه قيل عنه إنه يعرف هذا المصطلح (انظر الباقلانى ، إعجاز ص ٧٠) .

وعلى هذا فقد يكون ابن قتيبة أخذ مصطلحه من لغة علماء الشعر ، ومد فى دائرة تطبيقه حتى يتلاءم مع ما تقتضيه ضرورات الموضوع فى «تفسير القرآن» . ولكن هذا يظل مجرد ظن ، ما بقيت أدلتنا مجرد مقتطفات مجزأة ، كما هو الحال الآن .

ثانياً : فى تقاليد «الدراسات الشعرية» يطبق مصطلح الاستعارة بالدرجة الأولى على الاستعارات «القديمة» ؛ لأنه فى أمثلة كهذه على وجه الخصوص تكون فكرة الاستعارة بمعناها الحرفى أخذ العارية قوية وملائمة . ولكن المصطلح شمل أيضا أنواعا أخرى ذات علاقة بالاستعارة «القديمة» ، وهى كما يلى :

(١) الاستعارة التى تجرى فى الفعل ؛ وهى قد تكون استعارة قديمة (راجع الحاتمى حول تخيل الظلع للظنون فى استعارة المتنبى ــ انظر ما سبق) أو على الأقل قابلة للتحويل بسهولة إلى هذا النمط من الاستعارات (كما يتضمن ذلك مثلا تعليقات ثعلب على الأرقام ٤ ، ٦ من شواهده . انظر الهوامش ٨ ، ١٦ ، ١٧) .
(٢) الاستعارة التى تجرى فى الاسم ، والتى يكون فيها الشىء (أ) له مناظر فى سياقه الجديد ل م ن ، ولكن مثلا هو الشىء ل . برغم هذا الفارق المهم فإن العلاقة بين الاستعارات «القديمة» والاستعارات التى من هذا النوع ماتزال قريبة ؛ لأنه فى كلا النمطين نجد أن السياقين ، الأصل والجديد ، اللذين يرد فيهما الشىء المستعار ، يربط بينهما التمثيل ، وأن العنصر الأساسى «للموضوع» يظل باقيا فى الصورة . وهناك فرعان من هذا النمط من الاستعارة اجتذبا اهتماما خاصا من المنظرين :
(أ) الاستعارة «غير المفيدة» (مثل استعارة «الحافر» للقدم) التى ظلت دوما ولسبب ما غريبة ، تسترعى بعض الانتباه ، وتبعث الشعور بأنها تتصل بالاستعارة «القديمة» (راجع ما سبق بالنسبة لقدامة ولابن دريد ، وللحاتمى) . ولابد أن أمثلة مثل هذه كانت تدعى «استعارة» منذ أزمنة مبكرة ؛ لأن الجاحظ فى استعماله لمصطلح «الاستعارة» يكاد يكون مقتصرا على هذا المعنى (انظر ما سبق) * .

(ب) الاستعارة «ذات الوجهين» ؛ وهى التى تظهر فيها العلاقة بين الشىء المستعار (أ) ونظيره فى السياق الجديد ل م ن . . قائمة على التشبيه . وهذا النوع الذى يمكن فهمه فى آن واحد على أنه استعارة «قديمة» واستعارة «حديثة» أصبح مهما لدى المنظرين المتأخرين أمثال ابن رشيق والخفاجى الذين جعلوا التشبيه هو الأساس للاستعارات الحسنة .

ثالثاً : فى تقاليد «الدراسات القرآنية» كان مصطلح الاستعارة يشمل فى البدء حالات من الاستعمال المجازى للغة غير مبنية على التشبيه (مثل الكناية) ، لكن فيما بعد ضيق مجال المصطلح ليقتصر على الاستعارة الخالصة . ولعل الرمانى هو من أحدث هذا . ونظرية الرمانى حول أن الاستعارة والتشبيه إنما هما فى الأساس شىء أحد مهمته هى إضفاء حيوية أكثر على الموضوع ، أثرت تأثيرا كبيرا على كل من كتبوا فى «علم الشعر» بعده .

ولكن لأن هؤلاء الكتاب كانوا ملمزالون يعملون ضمن هيكل

* انظر أيضا ما يرويه الحاتمى عن الأصمعى فى إشارة إلى هذا النوع من «الأمثلة» فى قوله « فجعل للإنسان حافرا ولا حافر » لهحلية المحاضرة ، تحقيق : هلال ناجى ، بيروت ١٩٧٨ ، ج ١ ص ٣١ (المترجمة) .

الأمثلة التقليدية (ومعظمها استعارات «قديمة») ، وما يزالون يتمسكون بالتعبيرات النمطية المصاغة طبقا للاستعارات «القديمة» ، فقد كان عليهم أن يواجهوا كثيرا من الاختلافات . ولكن على أية حال ، حين أصبحت فكرة كون سمة التشبيه أساسا للاستعارة مقبولة بوجه عام ، اضطر الكتاب إلى أن يتعاملوا مع الاستعارات «القديمة» النمطية بنوع من التحفظ ، على نحو جعل الطريق ممهدا للاعتراف النهائي بالاستعارة «الجديدة» وليدة التشبيه في كتابات عبد القاهر الجرجاني .

الهوامش

١ ـ انظر Problem ص ٩٠ ـ ٩٧ .

٢ ـ المفتاح ص ٢٠٤ ، س ٦ وما يليه . ينسب السكاكي هذا التعريف إلى «الأكثر» ؛ وهذا يعود بنا إلى مادار من نقاش في كتاب عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، ص ٤٥ س ٩ ـ ١٢ .

٣ ـ يرد هذا التحفظ هنا لأن تأثير العلماء الذين كتبوا حول الإعجاز أمر يجب ألا نقلل قيمته في هذا المجال .

٤ ـ دلائل ص ٢٣٥ ـ ٢٣٧ و ٢٧٢ ـ ٢٧٦ . قارن أيضاً أسرار البلاغة ، الفصل ٢٤ / ١٣ (= ص . ٣٧٤ ـ ٣٧٦ ، راجع . .Geheimnisse ص ٤٣٦ ـ ٤٣٧) Bonebakker الاستعارة ، ص ، ٢٥٠ b. والذي يظهر أنه يوحي بأن هناك فارقا بين الدلائل والأسرار حول هذه النقطة . وما يجب الاعتراف به ، على أية حال ، هو أن الجرجاني يستعمل عادة المصطلحات التقليدية . وأيضا فإن الترتيب الزمني للملحقات المختلفة للدلائل والأسرار لم يستقر حتى الآن ، وقد يكون حقاً أن المؤلف في الأقسام الأولى من كتابه «أسرار البلاغة» لم يكن قد أدرك ما توصلت إليه بصيرته النافذة فيما بعد . ولقد أخطأ كمال أبو ديب (انظر (p. 73 Classification) في افتراضه أن رفض «نقل الاسم» أو «نقل اللفظ» لا ينطبق إلا على ما سميناه الاستعارة «القديمة» ذلك أن الجرجاني لم يترك أدنى شك في أن العملية الجوهرية في خلق الاستعارة من أي نوع كانت ليست هي «نقل اسم من شيء إلى شيء» ـ ليست في الحقيقة نقلا على أية حال ـ ولكنها «ادعاء معنى الاسم للشيء» (انظر الدلائل ص ٢٧٣ ، س ٥٠ ـ ٦ ، وراجع . Bonebakker (الموضع السابق) . والسبب في إيراد عبد القاهر للاستعارة «يد الشمال» في هذا السياق هو أنها تزوده بينة قوية لتدعيم فكرته ، حيث إنه في استعارة مثل هذه يبدو واضحاً أن فكرة النقل نابية تماماً ، فليس في ريح الشمال جزء معين يمكن أن ينقل إليه اسم اليد ، والجملة الأولى في النص الذي ترجمه أبو ديب إنما هي : «واعلم أن في الاستعارة ما لايتصور تقدير النقل فيه البتة» . راجع دلائل ، شاكر ١٤٠٤ هـ ص ٤٣٥ س ١٠)

٥ ـ راجع . ثعلب ، قواعد ، ص ٥٧ ، س ـ ٣ (معنى) ، وابن قتيبة ، تأويل ، ص ١٠٢ س ٢ (مسمى) ، والآمدي ، الموازنة ، ج ١ ص ٢٥٠ ، س ٣ (معنى)

٦ ـ لقد تعرض Benedikt Reinert ، في دراسته الرائدة Haqani شاعراً لموضوع التشبيه والاستعارة ، ص ١ ـ ٢٢ ، على أنها علاقة (بالمعنى الذي يحمله هذا المصطلح في النظرية) ، ولكنه استعمل العلامات الرمزية لتعريف الشروط العامة للصورة الشعرية فقط ، وليس من أجل وصف تركيبي لحالات فردية ، وجهودي الخاصة التجريبية في هذا الاتجاه لم تقد بعد إلى نتائج مقنعة .

٧ ـ قواعد ص ٥٧ ـ ٦٠ .

٨ ـ سأورد هنا النصوص كي يسر الرجوع إليها :

(١) «فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل»

(البيت ٤٥ من معلقة امرىء القيس) . يقول ثعلب إن الشاعر استعار وصف الجمل لوصف الليل ، وهذا شرح مرض جداً للبيت ، ومن الواضح إذن أن الليل ـ في كونه بطيئاً جداً لا يمضي ـ يقارن بجمل لا يريد أن ينهض ويمضي . وأولئك العلماء الذين رأوا في البيت تقديماً وتأخيراً قد بنوا ذلك على افتراض خاطىء في أن كلكل ، وصلب ، وعجز إنما تناظر مجازاً البدء ، والوسط ، والنهاية لليل على التوالي . قارن . Gandz معلقة ، ص ٧١ . ومع هذا فليس من المحال أن يكون الشاعر قد حمل كلا التفسيرين في ذهنه . واستعمال صيغة الجمع من «أعجاز» لم يفسرها الشراح بصورة مرضية ، كما أن كل المترجمين الذين اطلعت على ترجمتهم تجاهلوا صيغة الجمع هذه واستعملوا نظيرها الدالة على المفرد . وبصرف النظر عن ضرورة الوزن ، فإن السبب في استعمال صيغة الجمع قد يكون تأكيدا حاداً ؛ فالجمل المجازي له أكثر من عجز واحد ليرفعه عن الأرض ؛ أو بصورة أخرى ـ وكما يبدو من إلماح بعض الشراح ـ قد يكون انعكاساً لنظيره على المستوى الموضوعي : صيغة الجمع «مآخير» ، وهي الأجزاء الأخيرة من الليل ، إذا تبنينا التفسير الثاني (مقارنة عناصر بعناصر) الذي رفضناه آنفاً .

(٢) فشد ولم ينظر بيوتاً كثيرة
لدى حيث ألقت رحلها أم قشعم

(البيت ٤١ من معلقة زهير) يُقرأ يُنْظِر بدلا من يَنْظُر ، (راجع ثعلب ، شرح ديوان زهير ، ص ٢٣ ، س ١٠) . ويظهر من شروح متعددة مختلفة لكلمة (أم قشعم) ـ راجع لسان العرب مادة ق ش ع م ـ أن معنى هذه الكنية لم يكن معروفاً للغويين على وجه التأكيد . لقد استبدل ثعلب كلمة «منية» بهذه الكلمة في تعليقه على البيت ، وهذا ربما كان صحيحاً .

٣ ـ إذا حزه في عظم قرن تهللت
نواجذ أفواه المنايا الضواحك

(البيت الثامن من قصيدة لتأبط شراً ، رقم ١٣٠ في الحماسة) ، والفعل حز هنا يمثل مشكلة ، لارتباطه بحرف الجر «في» وقد لحظ التبريزي (شرح الحماسة ، مجلد ١ ، ص ٤٩٠ ، س ١١ وما يليه) ذلك وقدم شروحاً مختلفة له .

٤ ـ فظل بساجي الأرض لم يكدح الصفا
به كدحة والموت خزيان ينظر

(البيت ٨ من القصيدة رقم ١١ في الحماسة لتأبط شراً) والكلمتان الأوليان تمثلان

رواية مطردة ، كما تشير إلى ذلك مراجع المحقق . وربما كانت ببساطة مجرد خطأ في القراءة . وترجمتي «للناجي» «أن يحدث سرأ» ، وربما كانت تستعمل مجازاً هنا بمعنى التقارب .

(٥) وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع

(ديوان أبي ذؤيب رقم ١١ البيت ١٠)

(٦) فلوسمن غضبه مده وأصبحت
أنامل رجليه رواصف مصعا

(الأصمعيات ، القصيدة رقم ١٥ لمالك بن خريم الهمداني ، وهو جاهلي ، البيت ٢٩) .

(٧) أن أتيح لها حرباء تنضبة
لا يرسل الساق إلا ممسكاً ساقاً

(ديوان أبي دؤاد الإيادي ، القصيدة ٤٥ ، البيت رقم ٣ طبقا لإشارة المحقق) . وهناك روايات متعددة مختلفة القراءة ومختلفة التفسير من مصادر متعددة ذكرها المحقق . ثعلب يقول إن هذا وصف للزوج . وقد ذكر البيت دون أن ينسبه إلى شاعر معين .

(٨) وداهية جرها جارم
جعلت رداءك فيها خمارا

(نسب ثعلب هذا البيت إلى أعرابي ، ونسبه صاحب لسان العرب ج ١٤ ص ٣١٨ أ إلى الخنساء . وفي قراءات أخرى للبيت أوردها المحقق ترد الكلمتان الرداء والخمار بمعناها الحقيقي على ما يبدو) في حين يوردها ثعلب على أن هناك استعارة في «جعلت رداءك فيها خماراً» بقوله : قنعت بسيفك رؤوس أبطالها .

٩ ـ سقاه السرى كأس النعاس فرأسه
لدين الكرى من أول الليل ساجد

(ديوان ذي الرمة ق ١٦ البيت ٣٥)

إن البيتين ٧ ، ٨ هما اللذان لا يندرجان في السياق الذي اعتمدناه ؛ إذ لا يمكن بسهولة أن يقال إنهما يحتويان الاستعارة «القديمة» . ففي البيت رقم « ٧ » ترد «الحرباء» تعويضاً عن «الزوج» . وعلى هذا ، وطبقا لقوله «جعل الشيء الشيء» المذكورة آنفا ، تصبح الاستعارة هنا ضمن الاستعارة «الحديثة» . ولكن من جهة أخرى هذه الاستعارة ليست مؤسسة على التشبيه ، وإنما على التمثيل (انظر ما يلي لأهمية هذا التمييز) :

إن التشابه بين الاثنين ليس في مظهرهما الخارجي ولكن في تصرفهما المتعاقب . وإضافة إلى هذا فإن بعض العناصر ذات العلاقة بجو الحرباء بقيت ثابتة في الصورة الشعرية «على سبيل المثال ، الساق» . وكل هذا (كون الاستعارة مبنية على التمثيل ، وبقاء عناصر «المثال» في الصورة) يمثل خصائص للاستعارة «القديمة» . وعلى هذا ففي حقيقة الأمر ليس هناك فارق كبير بين رقم ٧ ورقم ١ ، وإن كان في رقم ١ يرد التصرف المتعاقب من الليل الذي لا نهاية له ، والجمل المتعكر المزاج ، على سبيل المقارنة بينهما ، دون أن يعلى «الجمل» على «الليل» ، كما هو الحال في الحرباء والزوج . أما بالنسبة لرقم ٨ فيبدو الأمر فيه أكثر صعوبة . ولكن لعلنا نستطيع أن نتحكم في الأمر على أساس قانوني خالص . ذلك أنه يحتوى كلا من «الموضوع» (رداء) و «المثال» (خمار) ، ومن ثم يكون تشبيها . ولكن هذا لن يوضح لم عد ثعلب هذ البيت ملائماً لأن يورد ضمن الاستعارات . ومع شيء من التردد ، أقترح أن يفسر ذلك بأن المعنى المزدوج لكلمة «رداء» (= رداء+ سيف) هو ما دفع «ثعلب» لأن يعتقد أن هناك تمثيلا يتعمق الاستعارة حسب التفسير التالي : مثلما تجعل عباءتك غطاءً لرأسك (أو رأس شخص آخر) لتحميه من الشمس مثلا ، على هذا الغرار تجعل سيفك غطاءً حاميا لرؤوس أتباعك المحاربين) . وفي هذا التفسير الذي يناقض ما أدلى به Lane مأخوذاً من القواميس ، إنما اعتمدت على تعليق ثعلب (قنعت بسيفك رؤوس أبطالها) . وربما كان هذا حقاً هو القصد الأساسي للشاعر ، ولكننا لا نستطيع أن نجزم به . وعلى أية حال فإن وجود التمثيل أساساً هو نقطة التشابه الوحيدة بين ما استعمل في البيت وبين الاستعارة «القديمة» ؛ وذلك لأن الخمار لم يرد منسوباً أو مضافا ، وإنما ورد مقارناً بالسيف عن طريق الفعل «جعلت» (الذي قد يفسر على أنه أداة التشبيه) ، ولأن العنصر المركزي «للموضوع » «السيف» لم يحتفظ به في الصورة الشعرية بطريقة لا تخلو من الغموض كما هو الحال في أية استعارة «قديمة» ، ولكنه يظهر من خلال استعمال الكلمة المشتركة «رداء» التي تخص كلا المستويين «الموضوع» و«المثال» (انظر تعريفاً لهذين المصطلحين فيما سيلي) . وفي حقيقة الأمر إن هذا «المجاز» في هذا البيت ما هو إلا «تورية» ، ولكن نظام ثعلب لم يتعرض لهذا النوع من المجاز .

٩ ـ لعله من الأفضل أن نتمسك بترجمة ثابتة للمصطلحات «تشبيه» و «تمثيل» كما عرفهما عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، فصل ٥٠ (= ص ٨٠ ـ ٨٨ ، راجع Geheimnisse ص ١٠٦ ـ ١١٣) . ولقد تبينت في اللغة الإنجليزية مصطلحي «Simile» و«Analogy» للإشارة إلى التشبيه والتمثيل حسب استعمالها لدى Bonebakker ، في مقالته « استعارة » ص ٣٥٠ب . ومن ثم فإن مصطلح Comparison (مقارنة) يمكن أن يستعمل على أنه مجرد مصطلح عام يشمل كلا من التشبيه والتمثيل . وينبغي أن يستعمل في الألمانية ما أورده Ritter في ترجمته للتشبيه والتمثيل «Vergleich» و«Gleichnis» (راجع Geheimnisse ص ١٠٦) .

١٠ ـ أسرار فصل ٣/٣ (= ص ٤٤ ـ ٤٧ ، خاصة ص ٤٧ ، س ١ ـ ٢ راجع Geheimnisse ص ٦٦ ـ ٦٨ ـ وانظر خاصة ص . ٦٨ س ١٢ وما يليه) ويقارن بأسرار فصل ١٤ / ٢، النصف الأخير (= ص ٢٢١ ، س ٩ وما يليه ، راجع ، Geheimnisse ص ٢٦٠ س ٦ وما يليه) . ويظهر من هذه الإشارات أن مجال استعارة التمثيل أكثر اتساعا من مجال الاستعارة «القديمة» . وهذا يتطلب بحثاً أوسع .

١١ ـ راجع Bonebakker نضرة الإغريض ، ص ٣٧ .

١٢ ـ راجع نضرة الإغريض ص ٣٧؛ واستعارة ، ص ٢٤٨ ب ؛ وMaterials ص ٢١ ، ٣٠ .

١٣ ـ أسرار ص ٢٢١ ، س ١١ ـ ١٢ (راجع Geheimnisse ص . ٢٦١ ، س ١) .

١٤ ـ بالنسبة للاستعمالات المختلفة لمصطلح «مثل» لدى الجاحظ انظر Kratchkovsky, Deux Chapitres, P.57 (CF. Izbrannuiy Sochineniya, Vol XVI P.145 Skarzynska-حيث يورد إشارات كثيرة ، وانظر Skarzynska Bochenska Ornements, pp. 38—39 حيث يرد استعمال «مثل» على أنه «زينة للاستعمال الشعري بوجه عام» 'Ornement' deu style poetique en general. وهذا مشتق من سوء تفسير عبارة Locus Probons ، وهي تشير إلى المواعظ في شعر صالح بن عبد القدوس . وعلى هذا فإن كلمة أمثال هنا تشير إلى «الأقوال المأثورة» و «الحكم» كما هو المألوف . وعلى كل فإن الجاحظ لم يقدم إلا أمثلة قليلة وردت فيها كلمة «مثل» ، تشير إلى الاستعارة «القديمة» ، حيث نجد المزج بين المثل والتصوير «مثل وتصوير للمراد» .

● يبدو لي أن ما قصده « ثعلب » هو كون السيف يعلو رؤوس الأبطال من الأعداء وليس أتباع الممدوح ، وهذا كقول الأحوص :

فطلقها فلست لها بكفء
وإلا يعل مفرقك الحسام

المترجمة .

ولكن سيوفر منظياً لتعليقات الشراح في الدواوين والمجموعات الشعرية سيحقق جدوى أكبر في هذا المجال . ولقد سرني أن أضيف إلى المواضع التي أشار إليها Bonebakker (انظر هامش ١٢) مثالين أتاح لي الحظ أن أكتشفهما ، أحدهما لثعلب في «شرح ديوان زهير» ص ١٢٤ ، (وهو يشير إلى الاستعارة «عرى أفراس الصبا») ، والثاني للمرزوقي في «شرح ديوان الحماسة» ص ٩٩ يستعمل لإيضاح الاستعارة «وملت نواجذ المنايا الضواحك» (راجع هامش ٨ رقم ٢) .

١٥ ـ لقد أورد Reinert المصطلح الرياضي (تخطيط أو رسم) «Abbildung»، وهو يناظر Mapping بالإنجليزية ، في ثنايا نقاشه للاستعارة انظر Probleme ص ٩٠ ، كما أورد المصطلحات «Urbild» «Bild» «Topic» (poetic) image' وهي تناظر بالإنجليزية «Theme» ، «analogue» ، ولكن فكرتي عن خطوات عملية التخطيط تختلف قليلا عن فكرة Reinert التي لا يبدو أنه يسمح بتخطيط أو برسم جزئي . وأنا مدين لزميل J.P.C.Toorster لكونه اقترح علي المصطلح Analogue.

١٦ ـ ومن خلال تحليل الاستعارة في الفصل عن قرب يظهر أن هناك نمطين يجب التمييز بينهما : النمط الخيالي ، حيث لا يوجد عنصر مناظر على مستوى «الموضوع» (مثال ذلك : و «الموت ينظر») ؛ والنمط الحقيقي ، حيث يوجد عنصر مناظر على مستوى «الموضوع» (مثال ذلك : أنامل رجليه تدمع ، تعني يقطر منها الدم) .

ولكن لأن الفاعل الضمني لهذين النمطين (وهو «العين» في كلا المثالين) فاعل خيالي على أية حال ، ويمكن جعله بسهولة فاعلا صريحاً لدى شعراء آخرين إذا ما رغبوا في ذلك ، فإن الفرق بين هذين النمطين ونمط المضاف إليه (أظفار المنية ، مثلا) ليس بالشيء الكبير، على الأقل من وجهة نظر الممارسة الشعرية . ولعل ثعلب ممن يرى هذا الرأي ، كما يظهر من تعليقاته (انظر هامش ١٧) .

وعلى هذا فإني أحسب أن الفرق بين «الاستعارة الفعلية» (وغالبا ما تأتي من خلال بناء الإضافة مثل : أظفار المنية) والاستعارة «نمط الفعلية» و(غالبا يكون المسند فيها فعلا مثل: (والموت ينظر) ، أمرمهم من أجل التنظيم ، ولكن ليس من أجل اللغة الشعرية . ولقد لاحظ ذلك Reinert نفسه حين وضع هذه الأسس للاستعارة ، ورغب في أن يشير إلى ذلك بوضوح من خلال وضعه للمصطلح "Semicrial" انظر ، ص ٩٠ ـ ٩١ Probleme .

١٧ ـ إن الأمثلة موضع التساؤل هي الأرقام ٤ ، ٦ (انظر هامش ٨) . والتعليقات ترد كالتالي «ولا عين للموت» و «ولا أنف للأنامل ولا عين» .

١٨ ـ إن كثيراً من الأمثلة حول هذا الاستعمال يمكن أن نجده لدى الآمدي في «الموازنة» ج ١ ص ١٤ ـ ١٥ ، ٢٤٩ ـ ٢٦٤ . انظر أيضا القسم الثاني من هذا البحث .

١٩ ـ من أجل الحصول على أمثلة حول هذه العبارة راجع الحاتمي ، الموضحة ص ٦٩ ، س ٤٤ و ص ٧٠ س ٦ ، س ١٣ ـ ١٤ ؛ والآمدي «الموازنة» ج ١ ص ٢٥٣ ، س ٦ ـ ٧ ، ٩ ـ ١٠ وص ٢٥٤ ، س ٣ ، س ٨ . انظر أيضا القسم الثاني من هذا البحث .

٢٠ ـ هناك بصفة خاصة نمطان لهما بعض التشابه مع الاستعارة «القديمة» ويميلان أن يختلطا بها .

(١) «الاستعارة غير المفيدة» كما سماها عبد القاهر الجرجاني فصل ٢ / ٤ (= ص ٢٩ ـ ٣١ ، وراجع Geheimnisse ص ٤٦ ـ ٤٩) في هذه الاستعارة تستعمل كلمات متكافئة من مجالات مختلفة الأنواع من الحيوان (بما في ذلك الإنسان) ليحل على بعضها البعض ؛ فمثلا «حافر» تحل محل «قدم» ، وولد (النعامة) يحل محل (ولد الناقة) . ومن الغرابة بمكان أن يكون هذا النوع الخاص من الاستعارة قد جلب اهتمام المنظرين عموماً ، وإن كان الجاحظ العام حوله أنه رديء (انظر المواضع التي أشار إليها Bonebakker ص ٢٤٩ ب ، س ١١ وما يليه ، والجاحظ الحيوان ج ٢ ص ٢٨٠ وما يليها ، ج ٥ ص ٢٩٣) . والتعبيرات المستعملة في وصف الاستعارات التي من هذا النوع هي بالأحرى مشابهة لتلك التي تستعمل في وصف الاستعارة «القديمة» راجع مثلا الجاحظ الحيوان ج ٢ ص ٢٨٢ س ٢ ـ ٣ : وقد استعاره أبو الأخزر فجعله للخف ، والأبيات التالية لهذا تحوي أمثلة أكثر ـ وانظر الحاتمي ، الموضحة ص ٧١ . «واستعار للرجل موضع قدمه حافراً» ، والمرجع السابق ، ص ٧٢ س ٣ : «فجعل له مشفراً في موضع الشفة» ومع أن استعمال كلمة «موضع» يظهر أن هذا النوع من الاستعارة يختلف عن الاستعارة «القديمة» التي لا يوجد فيها عنصر مكافىء للعنصر المستعار ، فإن الحاتمي في أحد الأمثلة يوازن صراحة بين هذين النوعين ، أو بالأحرى بين مثالين لكل منهما . راجع الموضحة ، ص ٩١ ، س ١٣ ـ ١٤ : «فجعل للمرأة ثوليا ، والثولب ولد الحمار ، كما جعلت أنت للشرف قرنين» .

(٢) الاستعارة عن طريق الإضافة التي يكون فيها المضاف إليه يشرح معنى الاستعارة التي يمثلها المضاف ، مثل «عيون الزهر» (العيون = الزهر) . هذه الأمثلة تكون أحياناً غامضة ولا يمكن تصنيفها على وجه اليقين في أحد النمطين .

٢١ ـ انظر ما سيأتي حول عبارات الآمدي المتناقضة داخليا .

٢٢ ـ الديوان ص ٢٠٧ س ٤ (= رقم ٢٩ س ٣) والاستعارة في هذا البيت تمثل حالة على الحدود بين الاستعارة «القديمة» والاستعارة عن طريق الإضافة . ولكن هل تمثل الملاءة البيضاء (أو الصفراء ، راجع ملاءة (LANE. S.V. Mulah زيادة أولية للفجر ، يبدو فيها الفجر وكأنه راع للنجوم (قطيع الأغنام يمثل تشبيها ثالثا للنجوم) ، ولاحظ أيضا الفعل (ساق) ؛ أم أن «ملاءة» يراد منها التوحد مع «الفجر» ؟ في الواقع أن كلا التفسيرين ممكن ؛ فالبيت يحوي استعارة ذات وجهين ؛ فهي مزيج من الاستعارة «القديمة» (الفجر : راع يرتدي عباءة بيضاء ويسوق قطيعاً صغيراً من الأغنام للمأوى [وهنا المثال] = الفجر يحمل الثريا تغيب [الموضوع] ، واستعارة بالإضافة ، وهي في الواقع مبنية على التجريد ، على نحو يجعلها على أية حال ، من السهولة أن تحول إلى إضافة ـ (التشبيه : الملاءة البيضاء (المثال) = الفجر [الموضوع] ، ووجه المقارنة هو: البريق) . ولقد خلط أبو عمرو بن العلاء الاستعارة «القديمة» في هذه الصورة الشعرية المركبة . لكنه جاوز وجهة التشبيه (انظر الاقتباس التالي) ، حيث إن شارح الديوان (أبو عمرو الشيباني ؟ راجع مقدمة محقق الديوان ص ٧) نظر إلى جانب التشبيه فقط ولم يستوعب الاستعارة (أو المثال) . راجع الديوان ص ٢٠٧ س ٥ ـ ٦ ؛ إذ يذكر أن الملاءة البيضاء هي بياض الصباح ، شبه ببياض الملاءة ، وراجع أيضا ما سبق حول معالجة ابن رشيق لهذا البيت .

٢٣ ـ لقد اتبعت هنا الرواية التي أوردها الحاتمي ، والتي يورد لها إسناداً كاملا . راجع Bonebakker Materials, P. 33

٢٤ ـ راجع ـ على سبيل المثال ـ ملاكل ص ٢٣٥ ـ ٢٣٧ . هذه الفكرة أعيدت مراراً في الدلائل .

٢٥ ـ انظر القسم الثالث لمراجعة التفصيلات .

٢٦ ـ انظر القسم الثالث .

٢٧ ـ انظر هامش ٢٢ .

٢٨ ـ انظر هامش ٨ ، رقم ١ ، والقسم الثاني . وبالنسبة لوجود الاستعارات ذات الوجهين في الأدب العربي القديم راجع Jacobi. Studien, p.139

In der altarabischen poesie sind derartige metaphern allerdings äusserst selten.

٢٩ ـ راجع . Jacobi, Studien ff. 131 FF., and Reinert, probleme, p.49.

٣٠ ـ بالنسبة للنقد راجع على سبيل المثال ابن المعتز «البديع» ، ص ٢٣ ـ ٢٤ ؛ والآمدي «الموازنة» ، ج ١ ص ٢٤٥ وما يليها (حول أبي

تمام)، خاصة ص ٢٥٩ ـ ٢٦٤ ، التى يورد فيها تحليلاً مفصلاً ونقداً لثلاثة أبيات مختلفة ؛ والقاضى الجرجانى ، «الوساطة» ص ٤٠ ـ ٤١ و ٤٢٩ ـ ٤٣٢ .

٣١ ـ آمل أن أعالج هذا الموضوع فى مناسبة أخرى (نشر المؤلف مقالة فى عام ١٩٨٤ فى مجلة تاريخ العلوم العربية والإسلامية) تتعلق بهذا الموضوع هى :
Isti^carah and Badi^c and Their Terminological Realationship in Early Arabic Literary Crticism, in Zeitshrift Für Geschichte der Arabich - Islamischen Wissenschaften, herausgusgegelben von Fuat Sezgin Band I, Institut für Gischichte der Arabisch - - Islamischan Wissenschaftes, Frankfurt am Main.

٣٢ ـ راجع Reinert, Probleme, P.94–95 وإنها لمبالغة جد ضخمة أن نعزو إلى الفرس الإحلال النهائى للاستعارة محل التشبيه مثلما رأى Von Grunebaum Kritik, p.50, ولقد سبق أن انتقد هذه الفكرة نقدا كاملا شاملا Burgel فى Ma'muni p. 239, n. ونفى Reinert فى Probleme. p.94 أن الاستعمال الخلاق للاستعارات الثنائية (= الاستعارات «الحديثة») بدأ مع نهاية العصر الأموى . راجع أيضا Wagner, Abu Nuwas, p. 387. ومع ذلك فإنه مما لاينكر أن العرب استمروا فى إعطاء الأفضلية للتشبيهات التامة ، فى حين أن الفرس فضلوا الاستعارات الثنائية بوصفها مكونات أساسية للفتهم الشعرية . وعلى أية حال فإن تفصيلات هذا التطور ـ مثل ذكر النسب المئوية للتشبيه والاستعارة فى حقبة معينة ، والتحليل التركيبى لمراحل مختلفة من التطور من التشبيه إلى الاستعارة ، ثم إلى أبعد من ذلك ، إلى اختصارات مركبة مؤسسة على الاستعارة ، وإلى تطور التشبيه التخيلى . . كل هذه لم نبحث وتدرس بعد . ولقد وعد Reinert Probleme, p.95 فى بدراسة تطور وصف النار فى الشعر العربى والفارسى . ولعل ما أوحى إليه بهذا هو مجموعة وصف النار لنظامى لدى Ritter, Bildersprache, pp. 10–13.

٣٣ ـ سر الفصاحة ص ١٢٣ ـ ١٣٥ . راجع Reinert. Probleme, pp. 91 and 92.

٣٤ ـ هذا طبقا للنصوص الموجودة والواقع أن الطريقة التى يستعمل فيها الرمانى مصطلحاته التقنية توحى أنه ربما كان قد سبقه أحد فى هذا المجال .

٣٥ ـ النكت ، ص ٧٩ س ٥ ـ ١٠ .

٣٦ ـ على سبيل المثال ابن قتيبة ، تأويل ص ١٠٢ .

٣٧ ـ مفتاح ، ص ٢٠٠ ، س ١٧ وما يليه ، وص ٣٠١ س ٣٠ وما يليه .

٣٨ ـ المثل السائر ج ٢ ، ص ٨٣ س ٦ ومايليه . (يقول ابن الأثير « والتشبيه المحذوف : أن يذكر المشبه دون المشبه به ، ويسمى استعارة وهذا الاسم وضع للفرق بينه وبين التشبيه التام ، وإلا فكلاهما يجوز أن يطلق عليه اسم التشبيه ، ويجوز أن يطلق عليه اسم الاستعارة ، لاشتراكهما فى المعنى » . انظر المثل السائر ، تحقيق محيى الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده ، القاهرة ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ ، ج ١ ص ٣٥٦ (المترجمة) .

٣٩ ـ راجع ما سبق .

٤٠ ـ ترجم المؤلف تعريف ابن قتيبة كما يلى :
«The Arabs borrow one word and then put it in the place of another word provided the thing named by it (i.e. the first word) is Instrumental, or adjacent, or similar to the other one.

ملاحظة : انتهت الهوامش الأصلية للبحث بالهامش ٣٩ ، وهذا الهامش وما يليه من إضافة المترجمة . والهدف من إيراد الترجمة الإنجليزية لنصوص معينة هو أن الترجمة تمثل فهما معينا أو شرحاً للنص المترجم .

٤١ ـ ترجم بونياكر النص كما يلى :
"to borrow for something the name of something else or (to attribute to it) a characterstic that is not its own. Isti^cara P. 249 a.

٤٢ ـ فقد ترجمت النص كما يلى :
'La metaphore consiste a emprunter un mot d'une chose qui `etait connue sous ce mot a une chose qui n'etait pas connue sous ce mot. (see ornaments, p.13).

٤٣ ـ يترجم المؤلف نص Kratchkovsky إلى الانجليزية كما يلى :
(The 'new') here consists in borrowing a word for a thing, in (its application to) which it is not known, from a thing with which that word is known.' (See Izbrannuity e Sochineniya, vol. VI P. 281, II.1—3).

٤٤ ـ ترجم المؤلف نص الأمدى كما يلى :
The (ancient) Arabs 'borrowed' an idea (from its usual word its usual context in order to give it) to something where it does not belong only on condition that it is near to it or corresponds to it or resembles it in some respects, or is one of its causes, so that the 'borrowed' word then becomes suitable for the thing it has been 'borrowed' for and agreeing with its idea.'

٤٥ ـ ترجم المؤلف نص الرمانى كما يلى :
'Borowing' is the application of an expression to something which it has not been set up for in the basic vocabulary of the language by way of transference (and) for the sake of illustration.'

٤٦ ـ ترجم المؤلف نص القاضى الجرجانى كما يلى :
«The borrowing exsists only where one has contented oneself with the 'borrowed' name in place of the real word and where the expression has been transferred and put in the place of another expression, its basic function is that it brings home similarity and the relationship of the receptor with the donor of the 'borrowing' and that the (new) word is melted into the (underlying) idea, so that there is no erpulsion between the two and in none of them an apparent aversion from the other».

ثبت المراجع

أولاً المراجع العربية

الآمدى أبو القاسم بن بشر : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى . تحقيق السيد أحمد صقر ، جزآن القاهرة ١٣٨٠ / ١٩٦١ ـ [١٣٨٤ ـ ١٣٨٥] ١٩٦٥ (ذخائر العرب ، ٢٥) .

ابن الأثير ، أبو الفتح نصر الله بن محمد الجزرى ، ضياء الدين : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ج ١ ـ ٣ تحقيق أحمد الحوفى ، وبدوى طبانه . القاهرة ١٣٧٩ / ١٩٥٩ ـ ١٩٨١ / ١٩٦٢ .

الباقلانى ، أبو بكر محمد بن الطيب : إعجاز القرآن . تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة . ١٩٦٣ . (ذخائر العرب ١٢)

التبريزى ، أبو زكريا يحى بن على شرح أشعار ديوان الحماسة القاهرة ، ١٢٩٢ [١٨٧٥]..

الثعالبى ، أبو منصور عبد الملك بن محمد : فقه اللغة وسر العربية [تحقيق أحمد يوسف على] . القاهرة ، ١٣٥٧ / ١٩٣٨ .

ثعلب أبو العباس أحمد بن يحى : قواعد الشعر . [تحقيق وتقديم وتعليق] رمضان عبد التواب . القاهرة ١٩٦٦ .

ـ : شرح ديوان زهير بن أبى سلمى ، القاهرة ١٣٦٣ / ١٩٤٤ .

الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر : البيان والتبين تحقيق عبد السلام محمد هارون ح ١ـ ٤ القاهرة وبغداد ، ١٣٨٠ / ١٩٦٠ . (مكتبة الجاحظ الكتاب الثانى) .

ـ . كتاب الحيوان : تحقيق وتعليق ، عبد السلام محمد هارون . ح ١ ـ ٧ . القاهرة ١٩٣٨ / ١٩٤٥ (مكتبة الجاحظ الكتاب الأول) .

الجرجانى ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن مجد الدين : كتاب أسرار البلاغة . تحقيق هلموت ريتر . اسطنبول ، ١٩٥٤ (جامعة اسطنبول رقم ٦٠١)

ـ : [كتاب أسرار البلاغة الترجمة الألمانية] .
die Geheimnisse der workunst des Abdalgahir al- Curcani aus dem Arabischen ubersetzt von Hellmut Ritter Wiesbaden, 1959. (Bibliotheca Islamica. 19).

ـ : دلائل الإعجاز تحقيق وتعليق ، محمد مصطفى المراغى ، القاهرة ١٣٦٩ / ١٩٥٠ .

القاضى الجرجانى ، أبو الحسن على بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبى وخصومه تحقيق وتعليق ، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمود البيجاوى . القاهرة ط ٣ د . ت [ط ٢ ١٣٧٠ / ١٩٥١] .

الحاتمى ، أبو على محمد بن الحسن : الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات أبى الطيب المتنبى وساقط شعره . تحقيق ، محمد يوسف نجم . بيروت ١٣٨٥ / ١٩٦٥ .

الخطابى ، أبو سليمان حَمْد بن محمد : إعجاز القرآن فى : ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن تحقيق وتعليق ، محمد خلف الله ، ومحمد زغلول سلام (القاهرة د . ت [ذخائر العرب ١٦] ص ١٩ ـ ٩٥ .

الخفاجى ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان : سر الفصاحة . تحقيق وتعليق ، عبد المتعال الصعيدى . القاهرة ، ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

ذو الرمة ، غيلان بن عقبة العدوى : ديوانه ، ديوان غيلان بن عقبة المعروف بذى الرُّمة ، تحقيق . كارليل هنرى هايس مكارتنى . Carlile Henry Hayes Macartney كمبردج ، ١٩١٩ .

ابن رشيق ، أبو على الحسن القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق وتعليق محمد محى الدين عبد الحميد . ح ١ ـ ٢ القاهرة ط ٣ . ١٣٨٣ / ١٩٦٤ .

الرمانى ، أبو الحسن على بن عيسى : النكت فى إعجاز القرآن . فى : ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن تحقيق وتعليق ، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (القاهرة ، د . ت [ذخائر العرب ١٦]، ص ٦٩ ـ ١٠٤ .

السكاكى ، أبو يعقوب يوسف بن محمد : كتاب مفتاح العلوم . القاهرة ، ١٣١٧ / [١٨٩٩] .

العسكرى ، أبو هلال الحسن بن عبد الله : كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر . تحقيق ، على محمد البيجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ١٣٧١ / ١٩٥٢ .

ابن فارس ، أبو الحسين : الصاحبى فى فقه اللغة وسنن العرب فى كلامها . تحقيق وتقديم ، مصطفى الشويمى : بيروت ١٣٨٢ / ١٩٦٣ (المكتبة اللغوية العربية) .

ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : تأويل مشكل القرآن . تحقيق وتعليق ، السيد أحمد صقر . القاهرة ، ١٣٧٣ / ١٩٥٤ . (مكتبة ابن قتيبة ، الكتاب الأول) .

قدامة بن جعفر ، الكاتب البغدادى : كتاب نقد الشعر تحقيق س . بونيباكر S.A. Bonibakker ليدن ، ١٩٥٦ . (مطبوعات مؤسسة دى جويه رقم ١٧) .

المرزوقى ، أبو على أحمد بن محمد : شرح ديوان الحماسة تحقيق ، أحمد أمين وعبد السلام هارون ج ١ ـ ٤ القاهرة ، ١٣٧١ / ١٩٥١ ـ ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

ابن المعتز ، عبد الله : كتاب البديع . تحقيق أغناطيوس كراتشكوفكى . لندن ، ١٩٣٥ .

ابن وهب ، اسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب : البرهان فى وجوه البيان . تحقيق ، أحمد مطلوب وخديجة الحديثى . بغداد : مطبعة العانى ١٣٨٧ / ١٩٦٧ .

ثانياً : المراجع الأجنبية : ـ

ABU DEEB, KAMAL: "AL Jurjani's Classification of Isti'ara With Special Reference to Aristotle's Classifiction of Metaphor" Journal of Arabic Literature 2 (1971), PP. 48-75.

BONEBAKKER, SEEGER A [DRIANUS]: "isti'ara". The Encyclopaedia of Islam.
New Edition. Vol. IV, PP. 248b-252b. (Fasc.63-64; Leiden; 1973).

-:Materials for the History of Arabic Rhetoric from the Hilyat al Muhadara of Hatimi. Naples, 1975. (Supplemento n. 4 agli ANNALI Vol. 35. [1975], Fascicolo 3).

--:Notes on the Kitab Nadrat al-ighrid of al-Muzaffar al-Husayni. Istanbul, 1968.

BURGEL, J. CHRISTOPH; Die ekphrastischen Epigramme des Abu Talib al-mamuni Literaturkundliche studie Uber einen arabischen conceptisten Gottingen., 1966. (Nachrichten der Akademie der Wissinschaften in Cottingen. 1. phil-hist. Klasse. Jahrgang 1965. Nr. 14 [spp. 217 bis 322])

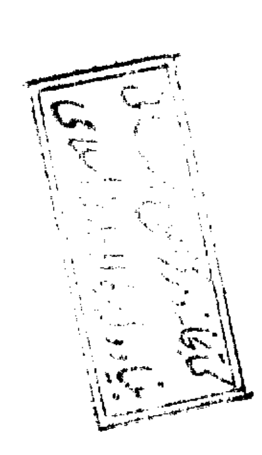
GANDZ, SALOMON: Die Mu allaqa des Imrulqais, Ubersetzt und erklart. Wien, 1913. (sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in wien. phil,-hist. klasse 170. Bd. 4.Abh.).

GEHEIMNISSE, : انظر الجرجانى

GRUNEBAUM GUSTAVE E (DMUND) VON: Kritik und Dich-

tkunst. studien zurer abischen Literaturgeschichte. Wiesbaden, 1955
HEINRICHS, WOLFHART: "Literary Theory-the Problem of its Efficiency." Arabic poetry-Theory and Development. Ed. G.E. Von GRUNEBAUM (Wiesbaden, 1973), PP.19-69.
JACOBI, RENATE: Studien zur Poetik der altarabischen Qaside. Wiesbaden, 1971. (AKademie der Wissenschaften und Literatur. Veroffentlichungen der orientalischen Kommission. Bd. XXIV).
KRACHKOVSKIY, IGNATIY YULIANOVICH: Terminologiya "Kitab al-badi [and] "ocherk razvitiya poetiki u arabov" izbrannuiye sochineniya. Tom VI (Moscow, 1960), PP. 124-179.
-:-,Traduit par M. Canard: "Deux Chapitres inédits de L'oeuvre de Kratchkovsky sur ibn al-mutazz. "Annales de L'institut d'Etudes orientales (Alger) 20 (1962), 21-111.
REINERT, BENEDIKT: Haqani als Dichter, Poetische Logik und Phantasie. Berlin and New York. 1972. (Studien zur Sprache, Geschichte und Kultur des islamischen orients. Beihefte zur zeitschrift "Der Islam" N. F. 4.)
-: "Probleme der Vormongolischen arabisch-Persischen Poesiegemeinschaft und ihr Reflex in der poetik" Arabic Poetry-Theory and Development. Ed.G. E. Von Grunebaum (Wiesbaden, 1973), PP 71-106.
RITTER, HELLMUT: Uber die Bildersprache Nizamis. Berlin and Leipzig, 1927. (Studien zur Geschichte und Kultur. des islamischen orients. zwanglose Beihefte zu der zeitschrift "der islam". Heft, v).
SKARZYNSKA BOCHENSKA, KRYSTYNA: 'Les ornements du style Selon la conception d'al-Gahiz" Rocznik orientalistyczny 36 (1973), PP. 5-46.

WAGNER, EWALD: abu NUWAS. Eine studie zur arabischen literatur der fruhen Abbasidenzeit. Wiesbaden. 1965. (Akademie der Wissenschaften und der Iteraur. Veroffentlichungen der Orientalischen Kommission. Bd Bd. XVII)





جدوى الشعر وجدوى النقد (١٩٣٣)

دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا - الجزء الثالث

تأليف: ت . س . إليوت

أستاذ كرسي (تشارلز إليوت نورتون)

للشعر بجامعة هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣

ترجمة: ماهر شفيق فريد

ماثيو أرنولد ٣ مارس ١٩٣٣

« إن استيلاء الديمقراطية على السلطة في أمريكا وأوربا لن يكون – كما كان المأمول – ضمانا للسلام والمدنية . إنه يمثل ارتفاع نجم غير المتمدينين الذين لا يكفي تعليم مدرسي لإمدادهم بالذكاء والعقل . ويلوح أن العالم مقبل على مرحلةجديدة من التجربة ، تختلف عن أي شيء سبقها ، ينبغي أن يظهر فيها نظام جديد للمماثلة يلائم بين البشر والأوضاع الجديدة » .

لقد استشهدت بالكلمات السابقة لأنها ، جزئيا ، لنورتون [١] ، ولأنها ، جزئيا ، ليست لأرنولد . إن الجملتين الأوليين يمكن أن تكونا لأرنولد ، ولكن الثالثة – « مرحلة جديدة من التجربة تختلف عن أي شيء سبقها ، ينبغي أن يظهر فيها نظام جديد للمماثلة » : هذه الكلمات ليست فقط لغير أرنولد وإنما نحن ندرك على الفور أنه ما كان ليكتبها . إن أرنولد لايكاد يرمي ببصره إلى المرحلةالجديدة من التجربة . وعلى الرغم من أنه يتحدث عن النظام ، فإن ذلك النظام هو نظام الثقافة وليس نظام المماثلة . إن أرنولد يمثل حقبة سكون ، حقبة استقرار نسبي وهدوء – صحيح – ووقفة قصيرة في مسيرة الإنسانية التي لا تنتهي في اتجاه ما أو في أي اتجاه . إن أرنولد ليس بالرجعي ولا بالثوري ، ولكنه يمثل مرحلة زمنية ، كدرايدن وجونسون من قبله . وحتى إذا كانت البهجة التي نحصل عليها من كتابات أرنولد النثرية والشعرية متواضعة فإنه كان – من بعض النواحي – أكثر رجال الأدب في عصره إرضاء . وأنتم تتذكرون الحكم المشهور الذي تفوه به عن شعراء الحقبة التي كنت أتحدث عنها ، وهو حكم لابد أن يكون قد لاح ، في زمنه ، مستقلا على نحو مدهش . يقول في مقالته عن وظيفة النقد : « إن الشعر الإنجليزي في الربع الأول من هذا القرن ، برغم وفرة طاقته ووفرة قواه الخلاقة ، لم يكن يعرف ما فيه الكفاية » . ونحن محقون بأن نكون مصيبين أيضا – فيما إخال – إذا نحن أضفنا أن كارلايل ورسكن وتنيسون وبراوننج – برغم وفرة طاقتهم ووفرة قواهم الخلاقة – لم يكونوا يتمتعون بما فيه الكفاية من الحكمة ، فثقافتهم لم تكن مكتملة دائما . ومعرفتهم بالنفس الإنسانية جزئية في كثير من الأحيان ، وضحلة في أحيان أخرى . لم يكن أرنولد صاحب دراسة واسعة أو دقيقة ، ولم يسبر في الجحيم ولا هو تدله بالنعيم ، ولكن ما كان يعرفه عن الكتب والناس كان – بطريقته الخاصة – حسن التوازن حسن التوجيه . فبعد ثورات الجنون التنبؤي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر يبدو أرنولد آتيا إلينا وكأنه يقول : « هذا الشعر بالغ الفتنة ؛ فهو ثري قليل الاحتفال ، وهو عميق أحيانا ، وهو شديد الأصالة ، ولكنكم لن تستطيعوا أن تقيموا موروثا قط وتحافظوا عليه إذا مضيتم في هذا الطريق الاعتباطي . ثمة فضائل أهون شأنا قد ازدهرت في عصور أخرى وبلاد أخرى ، وعليكم أن تلقوا بأسماعكم إلى تلك الفضائل وأن تطبقوها على شعركم ونثركم وعاداتكم وطريقة حياتكم ، وإلا حكمتم على أنفسكم بالاقتصار على تذوق انفجارات الذكاء الأدبي العابرة على نوبات وحدها ، ومن ثم فلن يتسنى لكم قط ، شعبا وأمة وجنسا ، أن تكونوا تقاليد وشخصية كاملة التكوين » . ومهما نكن قد شبعنا من أدب الماضي وثقافة الماضي فليس في مقدورنا أن نهمل أرنولد .

حاولت في مكان آخر أن أشير إلى بعض نقاط الضعف في أرنولد عندما جازف باقتحام أقسام من الفكر لم يكن عقله صالحا لها أو معدا لمعالجتها . لقد كان في الفلسفة واللاهوت في مستوى ما قبل التخرج ، وكان في الدين نفعيا . وأحرى بنا أن نحدد نواحي قصور الإنسان في إطار الحقل المهيأ له ؛ لأن تحديد نواحي القصور قد

يكون فى الوقت نفسه تحديدا دقيقا لنواحى الامتياز ، وليس فى شعر أرنولد إلا القليل الذى يثير الاهتمام من الناحية التكنيكية ؛ فهو شعر أكاديمى بأحسن معانى الكلمة . وهو خير ثمرة يمكن أن تنجم عما تبشر به القصيدة الفائزة بالجائزة الأولى فى إحدى المسابقات . وعندما لا يكون أرنولد هو أرنولد نراه على راحته فى حلة الأستاذ . إن (أنبادوقليس على بركان إتنا) قصيدة من أجمل القصائد الأكاديمية على الإطلاق . وقد جرب أرنولد أن يرتدى ثيابا أخرى كانت أقل ملاءمة له . ولست أستطيع أن أفكر فى قصيدتيه (ترسترام وإيزولت) و (شيخ البحر المهجور) إلا على أنهما أحجيتان ؛ و (سهراب ورستم) قطعة جميلة ولكنها أقل جمالا من (جبير) ، كما أن لاندور — فى الخط الكلاسيكى — هو أرهف الرجلين أذنا . وهو يستطيع أن يتفوق على أرنولد من كل النواحى . غير أن أرنولد — برغم ذلك — شاعر يعود إليه المرء عن طيب خاطر . فمن المبهج — لا سيما بعد الاتصال بأوباش الجزء الأول من ذلك القرن — أن يغدو المرء فى صحبة رجل qui sait se conduire . ولكن أرنولد أكبر من أن يكون أستاذا لطيفا للشعر ؛ فعلى الرغم من صعوبة إرضائه وتشامخه ورسميته نجده أقرب إلينا من براونتج ، وأقرب إلينا من تنيسون ، اللهم إلا فى لحظات قلائل ، كسبحات العاطفة العنيفة فى قصيدة « للذكرى » . إن أرنولد شاعر وناقد لعصر من الاستقرار الزائف ، وكل كتاباته التى تجرى مجرى « الأدب والدوجما » تبدو لى محاولة باسلة للتنصل من العواقب ، والتوسط بين نيومان وهكسلى . ولكن شعره — أو خير ما فى شعره — أشد أمانة من أن يستخدم شيئا غير إحساسه الحقيقى بالاضطراب والوحدة وعدم الرضا . إن بعض نواحى قصوره واضحة بما فيه الكفاية ؛ ففى مقالته (دراسة الشعر) نجد كثيرا من الفقر عن بيرنز . وقد كان أرنولد ، بوصفه رجلا إنجليزيا ورجلا إنجليزيا فى عصره ، يفهم بيرنز خير فهم . ولعل تحيزى للقوميات الصغيرة الطاغية كالأسكتلنديين ، هو ما يجعل لهجة الحامى التى يتحدث بها أرنولد تثير غيظى . ومن المحقق أن الظن يساورنى بأن أرنولد ساعد على تثبيت الفكرة المخطئة تمام الخطأ ، التى تعد بيرنز شاعراً إنجليزيا بدائيا متفردا من شعراء اللهجات المحلية ، بدلا من أن تعده ممثلا هابطا لموروث أجنبى عظيم . ولكن أرنولد يقول (منتهزا الفرصة ليلوم الإقليم الذى عاش فيه) : « لا أحد يستطيع أن ينكر أنه من الخير للشاعر أن يتعامل مع عالم جميل » . وهى ملحوظة تصدمنى على أساس أنها تنم عن تحدد فى الأفق . من الخير للإنسانية عموما أن تعيش فى عالم جميل ، فهذا مالا يشك فيه أحد ، ولكن أهو أمر على مثل هذا القدر من الأهمية بالنسبة للشاعر ؟ أعلم أننا نعنى بالجمال كل شىء ، ولكن المزية الأساسية للشاعر ليست العثور على عالم جميل يتعامل معه ، وإنما هى القدرة على أن يرى ماوراء الجمال والقبح على السواء . إنها القدرة على رؤية الملل والبشاعة والمجد .

كان أرنولد محروما من رؤيا البشاعة والمجد ، ولكنه كان يعرف شيئا عن الملل . وهو يتحدث عن مقدرة شعر وردزوورث على « بث العزاء » ، ويورد كثيرا من أحكم ملاحظاته على الشعر فى سياق الحديث عن وردزوورث .

« لكن ترى متى ستجد ساعة أوربا الأخيرة
قدرة وردزوورث على تضميد الجروح ، مرة أخرى ؟
بوسع غيره أن يعلمنا كيف نجرؤ
وأن يحموا صدورنا إزاء الخوف :
بوسع غيره أن يقوونا على أن نتحمل —
ولكن من ذا الذى يستطيع ؛ من يستطيع أن يجعلنا نحس ؟
إن سحابة قدر الإنسان ،
هى مما يستطيع آخرون أن يواجهوه دون خوف
ولكن مثلما الذى يستطيع أن ينحيها جانبا ، مثله ؟ »[٢]

ولهجته هى دائما لهجة أسى ، وفقدان للإيمان ، وعدم ثبات ، وإبانة :

« والحب ، إن يكن حبا ، الذى استشعره رجال أسعد حظا
أسعد حظا لأنهم ، على الأقل ،
حلموا بأنه يمكن لقلبين إنسانيين أن يمتزجا
ليصيرا قلبا واحدا ، ويحررا عن طريق الإيمان
من العزلة التى لا نهاية لها
والمطاولة ، ولم يكونوا يدركون ، وإن لم يكونوا أقل
منا وحدة ، وحدتهم » .

فهذه عاطفة مألوفة بما فيه الكفاية . ولعل التعليق الأشد على الموقف أن يكون : إنك إذا لم تكن تحبه ، فإن بوسعك أن تحتمله . وليس النظم نفسه على درجة عالية من الامتياز . إن مرجريت ، على أحسن تقدير ، شخصية غير واضحة المعالم ، لا هى بالمشتهاة على نحو حار ولا بالملاحظة عن كثب ، وإنما هى مجرد تعلة للنواح . ومن المحقق أن انفعالاته الشخصية تبلغ قمة إقناعها حين يتناول موضوعا لا شخصيا — وعندما نعرف شعره — لا يدهشنا أنه فى نقده لا يخبرنا إلا بالقليل ، أو بلا شىء ، عن تجربته عند كتابته ، وأن عنايته بالشعر من وجهة نظر الصانع ضئيلة إلى هذا الحد . ويشعر المرء بأن كتابة الشعر لم تكن تجلب له إلا القليل من ذلك الانفعال ؛ ذلك الفقدان الطروب للذات فى صنعة الفن ؛ تلك الراحة العميقة والعابرة ، التى تأتى فى لحظة الاكتمال ، والتى هى بمثابة المكافأة الأساسية عن عملية الخلق . وكما أننا نستطيع أن ننسى ، ونحن نقرأ نقده ، أنه هو نفسه شاعر ، تزداد ضرورة تذكرتنا أنفسنا بأن كتاباته الخلاقة وكتاباته النقدية إنما هى ، أساسا ، من عمل رجل واحد . إن الضعف نفسه ، والضرورة نفسها لوجود شىء يعتمد عليه ، وهما ما يجعلان منه شاعرا أكاديميا ، يجعلانه ناقدا أكاديميا .

إنه لمن المرغوب فيه ، بين الحين والحين ، كل مائة عام أو نحو ذلك ، أن يظهر ناقد يراجع ماضى أدبنا ، ويرى الشعراء والقصائد فى ترتيب جديد . وليست هذه المهمة ثورية ، وإنما هى إعادة

تكييف . ذلك أن ما نلاحظه إنما هو جزئيا المشهد نفسه ، ولكن فى منظور مختلف ، أشد بعدا . فثمة موضوعات جديدة وغريبة فى المقدمة ، ترسم على وجه الدقة بما يتناسب مع الموضوعات التى نحن أشد اعتيادا عليها ، والتى تدنو الآن من الأفق ، حيث كل شىء — عدا أشد الأشياء بروزا — يختفى عن نظر العين المجردة . ويستطيع الناقد المستقصى ، المسلح بعدسة قوية ، أن يجتاز المسافات ، وأن يتعرف الموضوعات الدقيقة فى المنظر ، ويقارنها بالموضوعات الدقيقة التى فى متناوله ؛ وعندئذ سيتمكن من أن يسبر غور وضع الموضوعات المحيطة بنا ونسبتها ، فى كل المشهد الواسع الرحيب . وهذا الخيال المجازى لا يمثل إلا المثل الأعلى . غير أن كلا من درايدن وجونسون وأرنولد قد أدى هذه المهمة على أحسن نحو يسمح به الضعف الإنسانى . ونحن لا نستطيع أن نتوقع من أغلب النقاد إلا أن يرددوا كالببغاوات آراء آخر أستاذ للنقد ؛ أما بين العقول الأكثر استقلالا ، فإن مرحلة من التدمير ، والإسراف فى التقدير ، على نحو يجاوز المعقول ، والبدع الفاشية التى يتلو بعضها بعضا ، تجىء ، إلى أن تأتى سلطة جديدة تدخل نوعا من النظام . وليس بمجرد مرور الوقت ، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة ، ولا ميل السواد الأعظم من البشر ، على نحو لا سبيل لإزالته ، إلى أن يعيدوا آراء تلك القلة التى جشمت نفسها مشقة التفكير ، ولا ميل الأقلية السريعة ، وإن تكن قصيرة النظر ، إلى أن تولد آراء تجانب الاستقامة ، هو ما يجعل من إعادة التقييم أمرا ضروريا . فالمسألة هى أنه ما من جيل يهتم بالفن على نحو ما يهتم به أى جيل آخر . وعلى وجه التحديد فكل جيل — ككل فرد — يجلب إلى تأمله للفن مقولاته الخاصة من التذوق ، ويتطلب من الفن مطالب خاصة ، ويستخدم الفن على نحو خاص به . إن التذوق الفنى « الخالص » ليس ، فيما أرى ، إلا مثلا أعلى ، وذلك حين لا يكون مجرد وهم ، ولابد من أن يكون كذلك ، على قدر ما يظل تذوق الفن مسألة كائنات إنسانية محدودة وعابرة ، توجد فى المكان والزمان ؛ فكلا الفنان والجمهور محدود . إن لكل عصر ولكل فنان ضربا من السبيكة مطلوبا لجعل مادته تصبح فنا ؛ وكل جيل يفضل سبيكته الخاصة على أى سبيكة أخرى . ومن هنا فإن كل أستاذ جديد للنقد يؤدى خدمة نافعة ، وذلك بمجرد الحقيقة الماثلة فى أن أغلاطه تكون من نوع مختلف عن نوع آخر أستاذ . وكلما طالت سلسلة النقاد الذين نملكهم ، زادت كمية التصويب الممكنة .

وقد كان من المرغوب فيه — بعد ذلك الإسهام المدهش والمتنوع الغزير للحقبة الرومانتيكية — أن تُضطلع بهذه المهمة النقدية مرة أخرى . لم يكن فيما أُنجز فى تلك الحقبة شىء يشبه فى طبيعته ما يستطيع أرنولد إنجازه ؛ فإن ذلك لم يكن العصر الذى يمكن أن ينجز فيه . لقد قام كولردج ولام وهازلت ودى كوينسى بأعمال بالغة الأهمية عن شكسبير والكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، واكتشفوا كنزا جديدا تركوا للآخرين مهمة إحصائه . وأدوات عصر أرنولد تلوح الآن ، بطبيعة الحال ، بالغة القدم ؛ فقد كان عصره هو عصر « الشعراء الإنجليز » لوارد و « الذخيرة الذهبية » والبومات الميلاد والتقاويم التى تحوى مقتطفا شعريا أمام كل يوم . لم يكن أرنولد هو درايدن أو جونسون ، وإنما كان مفتشا للمدارس ، وقد غدا أستاذا للشعر . كان مربيا ، وكان تقويم الشعراء الرومانسيين ، فى الدوائر الأكاديمية ، مازال إلى حد كبير هو ذلك الذى قام به أرنولد . لقد كان مصيبا وكان عادلا وكان لازما لعصره ، وكانت له ، بطبيعة الحال ، عيوبه . إنه مصطبغ باافتقاره إلى اليقين ، وبمخاوفه الخاصة ، ورأيه الخاص فى خير ما يجمل بعصره أن يعتقده ، كما أنه متأثر إلى حد كبير باتجاهه الدينى . إن ذوقه ليس بالشامل . ويلوح أنه اختار حيثما أمكنه ذلك — لأن قسما كبيرا من عمله عارض — تلك الموضوعات التى يمكنه بصددها أن يعبر على أحسن نحو عن آرائه فى الأخلاق والمجتمع : وردزورث — ربما ليس على المستوى نفسه الذى كان وردزورث ينظر عليه إلى نفسه — وهاينى وإميل وجيران . وكان قادرا على أن يتعلم من فرنسا ومن ألمانيا — ولكن الاستخدام الذى وضع الشعر فى خدمته كان محدودا . وكان يكتب عن الشعراء حينما يقدمون مسوغا لمواعظه للجمهور البريطانى . وكان أشد ميلا إلى التفكير فى عظمة الشعر منه إلى التفكير فى صدقه .

وليس هناك شعر خبره أرنولد على نحو أعمق مما خبر شعر وردزورث ؛ فالأبيات التى أوردها فيما سبق ليست نقدا لوردزورث بقدر ما هى شهادة بما فعله وردزورث له . وقد نتوقع أن نجد فى مقالة أرنولد عن وردزورث — إن كان لنا أن نتوقع ذلك فى أى مكان — تقريرا لما كان الشعر يعنيه عند أرنولد . ففى مقالته عن وردزورث يرد تعريفه المشهور : « إن الشعر فى أعماقه نقد للحياة » . فى أعماقه : إن هذا يعنى نزولا إلى عمق عظيم ؛ فالأعماق هى الأعماق . وعند قاع الهوة ما لا يراه غير قليلين ، وما لا يحتملون النظر إليه طويلا ؛ وهو ليس « نقدا للحياة » . إننا إذا كنا نعنى الحياة فى كليتها — وليس معنى هذا أن أرنولد رآها فى كليتها — من القمة إلى القاع ، فهل يمكن لأى شىء نستطيع أن نقوله فى نهاية المطاف عن ذلك اللغز المخيف أن يدعى نقدا ؟ إننا لا نعود إلا بأقل القليل من مرات نزولنا النادرة ، وليس هذا الذى نعود به نقدا . إن هذا أشبه بما لو كان أرنولد قد قال إن العبادة المسيحية فى أعماقها نقد للثالوث . ونستطيع أن نرى على نحو أفضل ما تصل إليه كلمات أرنولد حينما نتبين أن شعره ، على وجه اليقين ، شعر نقدى . إن قصيدة من نوع « قبر هاينى » إنما هى نقد ، ونقد بالغ الفتنة أيضا ، وضرب من النقد مبرَّر ؛ لأنه ما كان ليمكن التعبير عنه نثرا . وأحيانا يكون نقد أرنولد على مستوى أدنى من ذلك :

« ذات صباح ، إذ كنا نسير عبر هايدبارك ،
صديقى وأنا ، تحدثنا مصادفة
عن لاوكون لسنج المشهور »[٣] .

إن قصيدة أرنولد عن هاينى شعر جيد للسبب نفسه الذى يجعلها نقدا جيدا : وهو أن هاينى واحد من الأقنمة Personae التى

يستطيع أرنولد من ورائها أن يقوم بمهمته . وإن السبب فى أن بعض النقد جيد (ولست آبه هنا لأن أعمم القول عن كل نقد) هو أن الناقد يصطنع ، على نحو من الأنحاء ، شخصية المؤلف الذى ينقده ، ومن خلال هذه الشخصية يتمكن من أن يتكلم بصوته الخاص . إن وردزورث عند أرنولد لا يقل شبها بأرنولد عنه بوردزورث . وأحيانا ما يختار الناقد كاتبا ينتقده ، أو دورا يصطنعه ، يكون ــ على قدر الإمكان ــ نقيضا لما هو عليه ، وشخصية تحقق كل ما كبحه فى نفسه ، فإنه ليمكننا أحيانا أن نصل إلى صميمية مرضية جدا مع أنفسنا ــ الضد .

ويمضى أرنولد قائلا : « إن عظمة الشاعر تكمن فى تطبيقه القوى والجميل للأفكار على الحياة » . وليست هذه صياغة موفقة للموضوع ، وإنما هى تلوح كما لو كانت الأفكار خسولا لجلد الإنسانية المعذبة الملتهب . ولكن يبدو أن هذا هو ما كان أرنولد يخال أنه يفعله . على أنه سرعان ما يتحفظ فى هذا التأكيد بتوضيحه أن « الأخلاق » لا ينبغى أن تفسر على نحو أضيق مما ينبغى :

« إن الأخلاق كثيرا ما تعالج على نحو ضيق وزائف ؛ فهى ترتبط بمذاهب الفكر والاعتقاد التى مضى يومها ، وقد وقعت فى أيدى المتحذلقين والتجار المحترفين ، وهى تصير مملة فى نظر بعضنا » .

وا أسفاه للأخلاق كما كان أرنولد يفهمها ! لقد صارت أشد إملالا مما كانت عليه فى أيامه . ثم هو يلاحظ ، على نحو ذى دلالة ، فى حديثه عن « أتباع وردزورث » :

« إن أتباع وردزورث معرضون لأن يمدحوه على الأشياء الخاطئة ، ولأن يولوا أهمية أكثر من اللازم لما يسمونه فلسفته . إن شعره هو الحقيقة ، وفلسفته ــ على الأقل على قدر ما يمكن لها أن ترتدى ثوب « نسق علمى من أنساق الفكر » ، وعلى قدر ما ترتدى مثل هذا الثوب ــ هى الوهم . وربما تعلمنا ذات يوم أن نعمم هذا الفرض ونقول : إن الشعر هو الحقيقة ، والفلسفة هى الوهم » .

إن هذا يلوح لى تأكيدا يستوقف النظر ، خطرا وهداما ؛ فالشعر ، فى أعماقه ، نقد للحياة ، ومع ذلك فإن الفلسفة وهم ، والحقيقة هى نقد الحياة . لقد كان يجمل بأرنولد أن يقرأ لاركون لسنج المشهور ، بهدف حل عرى اختلاط الأمور عليه .

وينبغى أن نتذكر أنه لدى أرنولد كما هو الشأن لدى كل شخص آخر ، يعنى « الشعر » اختيارا وترتيبا معينين للشعراء . لقد كان يعنى عنده ، كما هو الشأن عند كل إنسان آخر ، الشعر الذى يميل إليه ، والذى يجد قراءته ، وعندما نصل إلى نقطة تقديم تقرير عن الشعر ، فإن الشعر الذى يلتصق بأذهاننا هو الذى يمثل ذلك التقرير . وفى الوقت ذاته نلاحظ أن أرنولد قد توصل إلى رأى فى الشعر يختلف عن رأى أىٍّ من أسلافه ؛ فعند وردزورث وعند شلى أن الشعر أداة لنقل هذا النوع من الفلسفة أو ذاك ، ولكن الفلسفة كانت شيئا يؤمنان به . أما عند أرنولد فإن أحسن الشعر يحل محل كلمة الدين أو الفلسفة . وقد حاولت أن أشير إلى أخطار هذه اللعبة السحرية فى مكان آخر(4) . وإن أكثر الصور التى تعبر عن رأيى تعميما هى ، ببساطة ، ما يلى : إنه لا شىء فى هذا العالم ، أو فى العالم الآخر ، يصلح بديلا عن أى شىء آخر . وإذا رأيت أنه لابد لك أن تستغنى عن شىء ، كالعقيدة الدينية أو الاعتقاد الفلسفى ، فعليك أن تستغنى عنه وكفى . وأنا أجد أنى أستطيع أن أقنع نفسى بأن بعض الأشياء التى يمكننى أن آمل فى الحصول عليها هى أجدر بأن يُحصل عليها من بعض الأشياء التى لا يمكننى الحصول عليها ، أو أنا قد آمل فى أن أغير نفسى بحيث أتطلب أشياء مختلفة ، ولكنى لا أستطيع أن أقنع نفسى بأن الرغائب نفسها هى التى تشبع ، أو أنى قد حصلت ــ من الناحية الفعلية ــ على الشىء نفسه تحت اسم مختلف .

قال صديق فرنسى عن المغفور له يورك باول من أوكسفورد : « لقد كان يجد من الرضا فى افتقاره إلى الإيمان ما يجده المتصوف فى إيمانه » .

«Il était aussi tranquille dans son manque de foi que le mystique dans sa croyance».

وأنت لا تستطيع أن تقول ذلك عن أرنولد ؛ فإن سحره وتشويقه راجعان ــ إلى حد كبير ــ إلى المكان المؤلم الذى كان يشغله بين الإيمان وعدم الإيمان . وكما هو الشأن مع كثير من الناس الذين لا يخلف اختفاء عقيدتهم الدينية وراءه إلا عادات ، فإنه كان يولى أهمية مبالغا فيها للأخلاق . إن مثل هؤلاء الناس كثيرا ما يخلطون بين الأخلاق وعاداتهم الحميدة الخاصة ، التى هى نتيجة لتربية عائلة وحصافة وغياب لأى إغراء بالغ القوة . ولكنى لا أتحدث عن أرنولد أو عن أى شخص بعينه ؛ فإن الله وحده هو الذى يعرف هذه الأمور . إن الأخلاق فى نظر القديس ليست إلا مسألة أولية ، ولكنها فى نظر الشاعر مسألة ثانوية . أما كيف يرى أرنولد الأخلاق فى الشعر ، فأمر غير واضح . إنه يقول لنا :

« إن الشعر الذى يتمرد على الأفكار الخلقية إنما هو شعر يتمرد على الحياة ؛ والشعر الذى لا يبالى بالأفكار الخلقية إنما هو شعر لا يبالى بالحياة». غير أن التقرير يظل معلقا ؛ وإذ لا يمثل له أرنولد بنماذج من التمرد الشعرى واللامبالاة الشعرية ، يلوح غير ذى قيمة كبيرة . وبعد ذلك بقليل ، يخبرنا بالسبب فى أن وردزورث عظيم :

« إن شعر وردزورث عظيم بسبب القوة غير العادية التى يستشعر بها وردزورث المتعة المقدمة إلينا فى العواطف والواجبات الأولية البسيطة ، وبسبب القوة غير العادية التى نجده بها ، فى حالة إثر حالة ، يوقفنا على تلك المتعة ، ويوجهنا على النحو الذى يجعلنا نشاركه إياها » .

وليس من الواضح ما إذا كانت « العواطف والواجبات الأولية البسيطة » (مهما يكن من شأنها ، ومهما تكن متميزة عن العواطف

والواجبات الثانوية والمعقدة) يراد بها أن تكون امتدادا لـ « الطبيعة » أو متعة أخرى مضافة من فوق ؛ فإنى أجنح إلى الأخذ بهذا الاحتمال الأخير ، وأحسب أن الطبيعة [عنده] تعنى إقليم البحيرات . أضف إلى ذلك أنى لست على يقين من معنى الربط بين سببين مختلفين تمام الاختلاف لعظمة وردزورث : أحدهما هو القوة التى يستشعر بها وردزورث متعة الطبيعة ، والآخر هو القوة التى يجعلنا بها نشاركه إياها . وعلى أية حال ، فمن المحقق أن هذه إنما هى نظرية فى التوصيل ، كما لابد لأى نظرية تنظر إلى الشاعر على أنه معلم أو قائد أو كاهن أن تكون . ومن الوسائل التى يمكننا بها اختبارها أن نتساءل عن علة كون شعراء آخرين عظماء . فهل نستطيع القول بأن شعر شكسبير عظيم بسبب تلك القوة غير العادية التى يستشعر بها شكسبير مشاعر جديرة بالتقدير ، وبسبب القوة غير العادية التى يجعلنا بها نقاسمه هذه المشاعر ؟ إنى أستمتع بشعر شكسبير إلى أقصى مدى يمكننى معه أن أستمتع بالشعر ، ولكن ليس هناك ما يجعلنى ، ولو على أقل نحو ، واثقا من أنى أشاطر شكسبير مشاعره ، كما أنى لا أعنى كثيرا بأن أعرف ما إذا كنت أفعل أم لا . وموجز القول أنه يلوح لى أن حديث أرنولد يخطىء من حيث إنه يلقى بمركز الثقل على مشاعر الشاعر ، بدلا من الشعر ؛ لنحن نستطيع القول بأنه يوجد فى الشعر توصيل من الكاتب إلى القارىء ، غير أنه لا يجمل بنا أن نتقدم من هذا إلى التفكير فى الشعر على أنه أساسا أداة للتوصيل . فالتوصيل قد يحدث ولكنه لن يفسر شيئا . أو نحن قد نتتقد تقرير أرنولد ، على نحو آخر ، وذلك بأن نتساءل عما إذا كان وردزورث خليقا بأن يكون شاعرا أقل عظمة لو أنه استشعر ، بقوة غير عادية ، الرعب المقدم إلينا فى الطبيعة ، والملل والحس بالتقييد الكامنين فى العواطف والواجبات الأولية البسيطة . ويلوح أن أرنولد يخال أنه لما كان وردزورث ـــ على حد قوله ـــ « يعالج قسما من الحياة أكبر » من ذلك الذى عالجه بيرنز وكيتس وهاينى ، فإنه يعالج قسما من الأفكار الخلقية أكبر . وإن الشعر الذى يعنى بالأفكار الخلقية خليق بأن يلوح معنيا بالحياة ، والشعر المعنى بالحياة خليق بأن يلوح معنيا بالأفكار الخلقية .

وليس هذا بالمكان المناسب لمناقشة الآثار الخلقية والدينية المؤسفة ، المترتبة على الخلط بين الشعر والأخلاق ، فى محاولة العثور على بديل عن الإيمان الدينى . إن ما يعنينى هنا إنما هو اضطراب قيمنا الأدبية نتيجة لهذه الظاهرة . ويلاحظ المرء هذا فى نقد أرنولد . من السهل أن نرى أن درايدن يبخس تشوسر قدره ، غير أنه مما لا يعادل ذلك سهولة أن نرى أن تقويم تشوسر على نحو ما قومه درايدن (فى حقبة ما كان النقاد فيها ليسرفوا فى إغداق صفات المديح) كان من انتصارات الموضوعية فى عصره ، كتفرقة درايدن المتسقة بين شكسبير وبومونت وفلتشر . وإنه لمن السهل أن نرى أن جونسون قد بخس دون قدره ، وأسرف فى تقدير كولى . وإنه لمن الممكن أن نفهم علة ذلك . غير أنه لا جونسون ولا درايدن كان لديه ما يندم عليه ؛ وهما ـــ فى أغلاطهما ـــ أشد اتساقا من أرنولد . خذ مثلا رأى أرنولد فى تشوسر ؛ وهو شاعر ، وإن يكن بالغ الاختلاف عن أرنولد ، لم تكن تعوزه كلية الجدية العالية . إنه ، فى المحل الأول ، يقابل بين تشوسر ودانتى : ونحن نسلم بأن تشوسر أقل مرتبة ، ونكاد نكون على اقتناع بأن تشوسر ليس جادا بما فيه الكفاية . ولكن أترى تشوسر ، فى نهاية المطاف ، أقل جدية من وردزورث الذى لا يقارنه أرنولد به ؟ وعندما يضع أرنولد تشوسر فى مرتبة أدنى من فرانسوا فيون ـــ برغم أنه ، على نحو من الأنحاء ، مصيب فى هذا ، وبرغم أنه كان قد أزف الوقت لأن ينبرى أحد فى إنجلترا للدفاع عن فيون ـــ لا يشعر المرء بأن نظرية « الجدية العالية » تؤدى عملها . وهذه إحدى مشكلات الناقد الذى يشعر بأنه مدعو إلى أن يضع الشعراء فى مراتب ؛ فإنه إذا كان أمينا مع حساسيته الخاصة وجب عليه ، بين الحين والحين ، أن ينتهك قواعده الخاصة فى التقييم . وهناك أيضا أخطار تنبع من كون المرء أشد ثقة مما ينبغى من أنه يعرف كنه « الشعر الحق » . وهذا واحد من أكثر أقواله إيجابية :

« إن الفرق بين الشعر الحقيقى وشعر بوب ودرايدن وكل من ينتمون إلى مدرستهما هو بإيجاز كما يلى : إنهم يدركون شعرهم ويؤلفونه فى عقولهم . أما الشعر الحقيقى فيدركه أصحابه ويؤلفونه فى أرواحهم . وإن الفرق بين هذين النوعين من الشعر لعظيم »[5] .

وإنا لنتساءل ، ماذا كان شأن أرنولد –
« لأن المعلمين الصارمين أمسكوا بشبابه
وطهروا إيمانه ، وحدوا من ناره ،
وأروه نجمة الحق البيضاء العالية ،
وأمروه بأن يحدق فيها ، وإليها يطمح ،
وحتى الآن مازالت همساتهم تخترق الظلمة :
ماذا تفعل فى هذا القبر الحى ؟ »

فماذا كان شأن رجل ، أمسكت مدرسة رجبى بشبابه وطهرته إلى هذا الحد ، بوحدة مجردة كالنفس ؟ « إن الفرق بين هذين النوعين من الشعر لعظيم » . غير أنه ليس ثمة نوعان من الشعر ، بل عدة أنواع . والفرق هنا ليس أكبر من الفرق بين نوع الشعر الذى كان يكتبه شكسبير ونوع الشعر الذى كان يكتبه أرنولد . إن فى مثل هذه الأحكام حنقا وصلفا وإسرافا فى الحرارة . لقد كان من المبرر أن ينتقص كولردج و وردزورث وكيتس من قدر درايدن وبوب ، وذلك فى غمرة حرارة التغيرات التى كانوا مشغولين بإحداثها ؛ أما أرنولد فلم يكن منهمكا فى إحداث أى ثورة ، وقصارى ما نستطيعه هو أن نغفر له قصر نظره .

ولست أعنى بهذا أن أوحى بأن تصور أرنولد لجدوى الشعر ، وهو يمثل نظرة مُرَبٍّ ، يضعف من نقده ؛ فإن كونك تتطلب من الشعر أن يمنحك إشباعا دينيا وفلسفيا ، فى حين أنك تنتقص من قدر الفلسفة والدين العقائدى ، معناه ـــ بطبيعة الحال ـــ أن تعانق

ظل ظل . غير أن أرنولد كان ذا ذوق حقيقى . إن اهتماماته ـ كما قلت ـ تجعله يقتصر على الشعر العظيم وحده ، وعلى عظمته . ورأيه فى ملتون خير مرض لهذا السبب . بيد أنك لا تستطيع أن تقرأ مقالته عن « دراسة الشعر » دون أن يقنعك توفيق مقتطفاته ؛ فكونك قادرا على أن تورد ، على نحو ما يورد أرنولد ، هو خير برهان على الذوق . إن هذه المقالة من كلاسيات النقد الإنجليزى ؛ فهو يقول الكثير فى مثل هذا الحيز الضئيل ، ويقوله بمثل هذا القصد ، وهذه السلطة . ومع ذلك فقد كان بالغ الوعى بجدوى الشعر فى نظره ، إلى الحد الذى يتمكن معه من أن يرى كلية كنهه .

ولست على يقين من أنه كان على درجة عالية من الحساسية بالصفات الموسيقية للشعر ؛ فغلطاته الرديئة العارضة تثير لدينا هذا الشك . وعلى قدر ما أستطيع أن أذكر ، فإنه لا يؤكد قط فى نقده هذه المزية للأسلوب الشعرى ؛ هذه المزية الأساسية . إن ما أدعوه « خيالا سمعيا » هو الحس بالمقطع والوزن ، والتوغل بعيدا وراء المستويات الواعية للفكر والشعور وإحياء كل كلمة ، والغوص إلى أوفر الأمور حظا من النسيان والبدائية ، والرجوع إلى ما هو أصل ، والعودة بشىء ما ، والبحث عن البداية والنهاية . والخيال السمعى يؤدى وظيفته من خلال المعانى دون شك ، أو هو لا يخلو من المعانى بمعناها المألوف ، ويمزج بين العتيق والدارس والرث ؛ بين المتداول والجديد والمدهش ؛ بين أقدم العقليات وأكثرها تمدينا . وربما كانت فكرة أرنولد عن « الحياة » فى حديثه عن الشعر لا تمضى عميقا بما فيه الكفاية .

وأنا أستشعر ـ أكثر مما ألاحظ ـ عدم يقين داخلى وافتقارا إلى الثقة والعقيدة فى ماثيو أرنولد : إنها المحافظة التى تنبع من الافتقار إلى إيمان ؛ وإنه لحماس الإصلاح الذى ينبع من نفور من التغير . ولربما كان قد اضطرب على نحو ما حين نظر فى داخله ، ورأى ضآلة ما يدعمه ، وإلى الخارج ، حين رأى حالة المجتمع واتجاهاته . إنه لم ينعم بسكينة حقيقية ، وإنما نعم بسلوك لا شائبة فيه فحسب . وربما كان قد اهتم أكثر مما ينبغى بالحضارة ، ناسيا أن السماء والأرض ستزولان ، ومعهما مستر أرنولد ، وأنه ليس هناك سوى مستقر واحد . إنه شخصية ممثلة ؛ فنظرية المرء عن مكان الشعر ليست مستقلة عن نظرته إلى الحياة عموما .

الوظيفة الاجتماعية للشعر فى تصدير وردزوورث وفى دفاع شلى . وفى نقد أرنولد نجد مواصلة لعمل الشعراء الرومانسيين ، مع تقويم جديد لشعر الماضى ، باصطناع منهج يفتقر إلى دقة جونسون ولكنه يتلمس طريقه نحو صلات أوسع وأعمق . ولم أرد أن أعرض هذا « التزايد للوعى بالذات » على أنه ، بالضرورة ، تقدم ذو قيمة أعلى . ذلك أنه لا يمكن استخلاصه ، بصورة كاملة ، من التغيرات العامة التى طرأت على الذهن الإنسانى عبر التاريخ . وكون هذه التغيرات لها أى دلالة غائية ، ليس من بين افتراضاتى هنا .

كان إصرار أرنولد على ضرورة النظام فى الشعر ، طبقا لتقويم أخلاقى ، مهما بالدرجة الأولى ـ إن خيرا وإن شرا ـ بالنسبة لعصره . وعندما لا يكون فى أحسن أحواله فمن الواضح أنه يقع بين مقعدين . وكما أن شعره أشد تأملية و أشد اجترارية من أن يرتفع فى أى لحظة من اللحظات إلى المرتبة الأولى ، فكذلك الشأن مع نقده . إنه ، من ناحية ، ليس شاعرا خالصا بما يكفى لكى تواتيه الاستنارات المفاجئة التى نقع عليها فى نقد وردزوورث وكولردج وكيتس . ومن ناحية أخرى فقد كان يفتقر إلى النظام الذهنى وشهوة الدقة فى استخدام الألفاظ ، واتساق الاستدلال واستمراره ، الذى يميز الفيلسوف . إنه يخلط أحيانا بين الكلمات والمعانى : وما كان ليجمل به ، بوصفه شاعرا أو فيلسوفا ، أن يرضى عن جملة من نوع قوله : « إن الشعر ، فى أعماقه ، نقد للحياة » . فنحن بحاجة إلى استبصار بالشعر أعمق ؛ واستخدام للغة أدق مما نجده عند أرنولد . لقد ظل منهج أرنولد النقدى ، وافتراضاته ، سليمة فى المدة الباقية من القرن الذى عاش فيه . وفى تطورات متباينة غاية التباين ، كان نقده هو الذى ضبط النغمة ـ لوولتر باتر ، وآرثر سايمونز ، وادنجتون سايموندز ، ولزلى ستفن ، وف . و . هـ . مايرز ، وجورج سينتسبرى ، وكل الأسماء البارزة فى حقل النقد ، فى تلك الفترة ، تشهد بذلك .

إننا سواء وافقنا أو لم نوافق على أى من نتائجه أو عليها كلها ، وسواء أقررنا أو أنكرنا أن منهجه كفء ، فلا بد لنا من أن نقر بأن عمل السيد أ . أ . ريتشاردز ستكون له أهمية جذرية فى تاريخ النقد الأدبى . وحتى إذا ثبت أن نقده يسير على الدرب الخاطىء كلية ، وحتى إذا تكشف أن هذا الوعى المتشبث بالذات مجرد طريق مسدود ، فسيكون السيد ريتشاردز قد أدى شيئا ؛ وذلك إذ عجل باستنفاد الإمكانيات . وسيكون قد ساعد ، على نحو غير مباشر ، على تعرية نقد الأشخاص الذين لا تؤهلهم حساسية أو معرفة بالشعر ، وهو ما نعانى منه يوميا . ثمة أمل فى مزيد من الوضوح . وإنه ليجمل بنا أن نبدأ فى أن نتعلم كيف نفرق بين تذوق الشعر والتنظير للشعر ، وأن نعرف متى لا نكون متحدثين عن الشعر ، بل عن شىء آخر أوحى به الشعر . إن فى تخطيط ريتشاردز عنصرين ، كلاهما بالغ الأهمية لمكانته النهائى . ولى لاشك فى هذين العنصرين ، أعمق الشك ، وإن لم أكن معنيا بهما هنا : إنهما نظريته فى القيمة ، ونظريته فى التربية والتعليم (أو بالأحرى نظرية التربية والتعليم المفترضة أو المضمرة فى موقفه كما يعبر عنه كتاب « النقد التطبيقى ») . أما عن علم النفس وعلم اللغويات فهما ميدانه ، وليسا ميدانى . ولى لاشد اهتماما هنا بما يلوح لى بعض فروض ، يعوزها الفحص ، تقدم بها . ولست أدرى ما إذا كان لا يزال متمسكا ببضع تأكيدات تقدم بها فى مقالته الباكرة « العلم والشعر » ، ولكنى لا أظن أنه قد قام ، بعد ، بأى تعديل عام لهذه التأكيدات . وها هو ذا واحد منها ، ماثل فى ذهنى :

« إن أخطر العلوم قد بدأ الآن فقط يخرج إلى مرحلة التثبت . ولست أفكر فى التحليل النفسى أو فى المذهب السلوكى بقدر ما أفكر فى كل الموضوع الذى يشملهما . وإنه لمن المحتمل جدا أن نجد خط

هندنبورج ، الذى تراجع إليه الدفاع عن تقاليدنا ، عطبا فى المستقبل القريب . ولئن حدث هذا ، فقد يكون لنا أن نتوقع عياه عقليا من نوع لم يخبره الإنسان من قبل قط . وسنرتد حينذاك — كما تنبأ ماثيو أرنولد — إلى الشعر ، فالشعر قادر على إنقاذنا . . . » .

وقد كنت خليقا بأن أشعر بالحيرة تماما إزاء هذه القطعة ، لو لم يظهر فيها ماثيو أرنولد . وعند ذلك لاح لى أن أعرف كنه الأمور ، على نحو أفضل ، قليلا . وإنى لخليق بأن أقول إن تأكيدا مثل هذا إنما يميز ، بدرجة عالية ، أحد أنماط العقل الحديث ؛ لأن من الأشياء التى يستطيع المرء أن يقولها عن العقل الحديث أنه يستوعب كل حد متطرف ودرجة من الرأى . هناك السيد ماريتان فى مقالته « الفن والمدرسية » التى أوردت منها فيما سبق :

« إنه لخطأ مميت أن نتوقع من الشعر أن يقدم للإنسان غذاء فوق مادى » .

إن السيد ماريتان لاهوتى ، كما أنه فيلسوف ؛ وتستطيع أن تكون على يقين من أنه عندما يقول « خطأ مميت » فإنه جاد تماما . غير أنه إذا لم يكن لمؤلف « ضد الحديث » Anti- Moderne أن يعد رجلا « حديثا » ، فإننا نستطيع أن نجد تنوعات أخرى فى الرأى . وفى كتاب عنوانه « البيداء الأدبى » يدرج السيد مونتجمرى بلجيون مقالتين ، إحداهما تدعى « الفن والسيد ماريتان » ، والثانية تدعى « ما النقد » ، ومنها نعرف أنه لاماريتان ولاريتشاردز يعرف عم يتحدث . ويعتقد السيد ريتشاردز — بالإضافة إلى ذلك — أن خبرة الشعب ليست كشفا صوفيا . أما الأب هنرى بريمون[6] فى كتابه « الصلاة والشعر » فيعنى بأن يخبرنا بنوع كونه كذلك ودرجته . ومن الواضح أن السيد بلجيون يتفق فى الرأى ، عند هذه النقطة ، مع السيد ريتشاردز . وإنه لمن الحكمة أن نستبقى فى أذهاننا ملاحظة للسيد هربرت ريد فى كتابه المسمى « الشكل فى الشعر الحديث » : « لئن تصادف لناقد أدبى أن يكون شاعرا أيضاً . . فإنه يكون معرضا لأن يعانى من ورطات لا تعكر السكينة الفلسفية لزملائه الأقل شاعرية » .

وفيما عدا الاعتقاد بأن الشعر يؤدى شيئا ذا أهمية ، أو فيه شىء ذو أهمية يمكن أداؤه ، لا يلوح أن ثمة قدرا كبيراً من الاتفاق . وإنه لمن الشائق أن نجد فى عصرنا - الذى لم ينجب أى عدد كبير من الشعراء المهمين - مثل هذا العدد الكبير من الناس - وهناك كثيرون غيرهم - الذين يطرحون أسئلة عن الشعر . فليست هذه المشكلات بالتى تعنى ، على النحو الأمثل ، الشعراء من حيث هم شعراء ، البتة . ولئن انغمس الشعراء فى المناقشة ، إنه من المحتمل أن يكون ذلك راجعا إلى أن لهم اهتمامات ورغائب خارج نطاق كتابة الشعر . ولا حاجة بنا إلى أن نستدعى من يطلقون على أنفسهم اسم أصحاب المذهب الإنسانى (حيث إنهم ، فى أغلب الأحيان ، لم يكونوا مهتمين فى المحل الأول بطبيعة الشعر ووظيفته) كى يشهدوا بأننا إنما نجد هنا مشكلة الإيمان الدينى وبدائله . بدعى أنه ليس جميع النقاد المعاصرين ، ولكن على الأقل عدد من النقاد لا يلوح أنهم يشتركون فى الكثير عدا هذا ، بالذين يعدون الفن ، وبخاصة الشعر ، ذا صلة بالدين ، برغم أنهم يختلفون حول ما عسى أن تكون هذه الصلة . فالصلة لا ترسم دائما على ذلك النحو الأخلاقى الذى رسمه أرنولد ، ولا على ذلك النحو العام ، كما فى تقرير السيد ريتشاردز الذى أوردته . فعند السيد بلجيون على سبيل المثال :

« ثمة مثل بارز للاجورية الشعرية فى النشيد الختامى من « الفردوس » Paradiso ، حيث يسعى الشاعر إلى أن يقدم وصفا ألجوريا لرؤيا الغبطة . ثم يعلن عقم جهوده . ونستطيع أن نقرأ هذه القطعة المرة تلو المرة ، ولكننا لن نحصل ، فى نهاية المطاف ، على كشف عن طبيعة الرؤيا ، أكثر مما كان لدينا قبل أن نسمع عنها أو عن دانتى » .

ويلوح أن السيد بلجيون قد صدق كلام دانتى . غير أن ما نخبره بوصفنا القراء ليس قط ما خبره الشاعر على وجه التحديد ، ولن يكون ثمة معنى لكونه كذلك ، برغم أن من المحقق أن له علاقة ما بخبرة الشاعر . فما خبره الشاعر ليس شعرا ، وإنما هو مواد شعرية ؛ وكتابة الشعر « خبرة » جديدة عليه ، كما أن قراءته بواسطة الشاعر أو أى شخص آخر أمر مختلف أيضا . والسيد بلجيون ، فى إنكاره نظرية يعزوها إلى السيد ماريتان ، يلوح لى كمن يرتكب أخطاءه الخاصة ؛ ولكن ماتحدث عنه إنما هو قياس تمثيل مع الدين . إن السيد ريتشاردز مشغول كثيرا بالمشكلة الدينية ، وذلك ببساطة فى محاولته تجنبها . وفى ملحق للطبعة الثانية من كتاب « أصول النقد الأدبى » كلمة عن شعرى تلوح لى - وهى فى صفحتى على قدر ما يمكن أن أشتهى - بالغة المضاء . غير أنه يلاحظ أن الأنشودة السادسة والعشرون من « المطهر » Purgatorio تجلو « انشغالى الدائب بالجنس ، مشكلة جيلنا ، كما كان الدين مشكلة الجيل الأخير » . وأنا أسلم عن طيب خاطر بأهمية الأنشودة السادسة والعشرين ، وكان السيد ريتشاردز حاذقا فى ملاحظته إياها ، غير أنه فى مقابلته بين الجنس والدين يقيم تفرقة أحذق من أن يمكننى إدراكها . فقد يتصور المرء أن الجنس والدين يمثلان « مشكلات » كالتجارة الحرة والتفضيل الإمبراطورى . وإنه ليلوح من الغريب أن يكون الجنس الإنسانى قد استمر فى العيش طوال هذه الآلاف من السنين ، قبل أن يدرك فجأة أن الدين والجنس ، واحداً فى أثر الآخر ، يمثلان مشكلة .

وقد كان رأيى دائما - وهو ليس ، فى نهاية المطاف ، إلا رأيا متداولا - أن تطور الشعر ونقده وتغيرهما ، إنما يرجعان إلى عناصر تأتى من الخارج . ولم أحاول توجيه الانتباه إلى أهمية « إسهام » درايدن فى النقد الأدبى ، وكأنه لا يعدو أن يضيف إلى مخزون الكلمة ، قدر ما حاولت توجيهه إلى أهمية الحقيقة الماثلة فى أنه رغب فى أن يفصح عن آرائه فى الدراما والترجمة ، وفى الشعر الإنجليزى فى الماضى ، وأن يجهر بها . وعندما وصلنا إلى جونسون ، حاولت

أن أوجه الانتباه إلى تلك الزيادة فى تطور الوعى التاريخى التى جعلت جونسون يرغب فى أن يقوّم بتفصيل أكبر ، الشعراء الإنجليز فى عصره وفى العصور السابقة[٧] . وقد لاح لى أن نظريات وردزورث عن الشعر تستمد غذاءها من مصادر اجتماعية . ونحن ندين لماثيو أرنولد بإدخال قضية الدين ، صراحة ، على مناقشة الأدب والشعر . ومع احترامى للسيد ريتشاردز ، وبشهادته هو نفسه ، لايلوح لى أن هذه « القضية » قد نحيت جانبا تماما ، وحل محلها قضية « الجنس » ؛ فإنه ليلوح لى أن معاصرىّ مازالوا مشغولين بقضية الدين ، سواء دعوا أنفسهم رجال كنيسة أو لاأدريين أو عقلانيين أو ثوريين اجتماعيين . إن التضاد بين الشكوك التى يعبر عنها أهل عصرنا ، والأسئلة التى يسألونها ، والمشكلات التى يطرحونها هم أنفسهم ، واتجاه جزء ـ على الأقل ـ من الماضى ، قد أحسن صياغته جاك ريفيير فى جملتين :

« لو أن موليير أو راسين فى القرن السابع عشر سئل عن السبب فى أنه يكتب ، لما أمكنه ـ ولا ريب ـ أن يجد غير إجابة واحدة : إنه يكتب لتسلية السراة (pour distraire les honnêtes gens) . وليس إلا مع مقدم الرومانسية ، حتى صار ينظر إلى الفعل الأدبى على أنه ضرب من الإغارة على المطلق ، وإلى نتيجته على أنها كشف » .

وليست طريقة ريفيير فى التعبير موفقة تماما فى رأيى . فالمرء يكاد يتصور أن كل ما حدث هو أن التواء إراديا قد تملك رجال الأدب ، ومرضا أدبيا جديدا يدعى الرومانتيكى . وهذه إحدى أخطار تعبير المرء عن معناه بمصطلح « رومانتيكى » ؛ فهو مصطلح يتغير باستمرار فى السياقات المختلفة ، وقد انحصر الآن فيما يلوح أنه مشكلات أدبية خالصة وعقلية خالصة ، ثم هو الآن يتسع ليغطى تقريبا كل حياة عصر من العصور ، وحياة العالم كله تقريبا . وربما لم نكن قد لاحظنا أن مصطلح « الرومانتيكية » فى دلالته الأكثر شمولا ، يشمل تقريبا كل شىء يميز الثلاثين والخمسين سنة الأخيرة ، أو نحو ذلك ، عن السنوات التى سبقتها ، ويتضمن الكثير إلى الحد الذى يكف معه عن أن يجلب معه أى مديح أو لوم . والتغير الذى يشير إليه ريفيير ليس مقابلة بين موليير وراسين من ناحية ، والكتاب الفرنسيين الأحدث عهدا من ناحية أخرى ، كما أنه لا يضفى شرفا على هذين الأولين ، أو يتضمن تقليلا من هؤلاء الآخرين . ومن أجل الوضوح والبساطة ، أرغب شخصيا فى تجنب استخدام مصطلحى الرومانتيكية والكلاسيّة ، وهما مصطلحان يشعلان عواطف سياسية ، ويجنحان إلى إصابة نتائجنا بالتحيز . وأنا معنىٌّ فقط بزعمى أن فكرة ما يكون الشعر لأجله ، والوظيفة التى ينبغى عليه أن يضطلع بها ، إنما هى فكرة تتغير ؛ ولذلك أوردت ريفيير . وأنا معنى ، بالإضافة إلى ذلك ، بالنقد من حيث هو شاهد على مفهوم جدوى الشعر فى عصر الناقد ، كما أؤكد أنه لكى نقارن بين عمل نقاد مختلفين ، ينبغى علينا أن نفحص افتراضاتهم عما يفعله الشعر ، وما يجمل به أن يفعله . وإن فحص نقد عصرنا ليفضى بى إلى الاعتقاد بأننا مازلنا فى عصر أرنولد .

وأنا أتحدث عن آراء السيد ريتشاردز ببعض التهيب . إن بعض المشكلات التى يناقشها بالغة الصعوبة فى حد ذاتها ؛ وليس هناك من هم أهل لنقدها سوى أولئك الذين وجهوا أنفسهم إلى هذه الدراسات المتخصصة نفسها ، واكتسبوا خبرة بهذا النوع من التفكير . غير أنى أقتصر هنا على قطع لا يلوح أنه يتحدث فيها حديث المتخصص ، ولست أستمتع فيها ، بدورى ، بأى مزية من المعرفة المتخصصة . إن هناك سببين لوجوب عدم النظر إلى ناظم الشعر على أنه يتمتع بأى مزية عظمى . وأحد هذين السببين هو أن مناقشة للشعر من هذا النوع تقودنا بعيدا عن الحدود التى يستطيع الشاعر أن يتحدث فى نطاقها حديث المرجع الثقة . والسبب الآخر هو أن الشاعر يفعل أشياء كثيرة اعتيادا على الغريزة ، وليس بمستطاعه أن يتحدث عنها بأفضل مما يستطيع أى شخص آخر . إن بوسع الشاعر ــ بطبيعة الحال ــ أن يحاول أن يقدم حديثا أمينا عن الطريقة التى يكتب بها هو شخصيا ؛ وقد تكون نتيجة ذلك ــ إذا كان مراقبا جيدا ــ كاشفة . وهو بأحد المعانى ، وإن يكن معنى بالغ الضيق ، يعرف أكثر من أى شخص آخر ما « تعنيه » قصائده . وقد يكون عالما بتاريخ إنشائها ، والمواد التى دخلتها وخرجت منها على صورة يصعب تعرفها . وهو على علم بما كان يحاول أداءه ، وما كان يعنى أن يعنيه . ولكن ما تعنيه القصيدة إنما هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما هو ما تعنيه لمؤلفها . ومن المحقق أن الشاعر ، مع الزمن ، قد يغدو مجرد قارىء لأعماله ، وينسى معناها الأصلى ، أو ، إذا هو لم ينس ، يتغير فحسب . وعلى ذلك فإنه عندما يؤكد السيد ريتشاردز أن « الأرض الخراب » تحقق « انفصاما كاملا بين الشعر وجميع المعتقدات » ، لا أرانى مؤهلا لأن أقول : كلا ! أكثر من أى قارىء آخر . وسأكثر بأن أظن إما أن السيد ريتشاردز مخطىء ، أو أنى لم أفهم معناه . فتقريره قد يعنى أن قصيدتى كانت أول شعر يحقق ما كان كل شعر فى الماضى خليقاً بأن يزداد جودة لو أنه حققه . ولكنى لا إخال أنه كان يعنى أن يزجى إلىّ مثل هذه التحية التى لا أستحقها . وقد يعنى تقريره أيضا أن الموقف الراهن يختلف اختلافا جذريا عن أى موقف أنتج الشعر فى ظله فى الماضى ، أو ــ على وجه التعيين ــ أنه ليس هناك الآن شىء نؤمن به ، وأن الإيمان نفسه قد مات ، وعلى ذلك كانت قصيدتى أول قصيدة تستجيب ، على النحو الأمثل ، للموقف الحديث ، ولا تعمد إلى الإيهام . وفى هذا الصدد ، على ما يظهر ، يلاحظ السيد ريتشاردز أن « الشعر قادر على إنقاذنا » .

إن مناقشة نظريات السيد ريتشاردز فى المعرفة والقيمة والمعنى ليست ، بحال من الأحوال ، منقطعة الصلة بهذا التأكيد ، ولكنها خليقة بأن تمضى بنا إلى بعيد . ولست بالشخص المؤهل لأن يتولاها ؛ فنحن ــ بطبيعة الحال ــ لا نستطيع أن ندحض التقرير القائل بأن « الشعر قادر على إنقاذنا » دون أن نعرف أى تعريفات الخلاص المتعددة ، هى التى فى ذهن السيد ريتشاردز[٨] (والكثير من الناس يتصرفون كما لو كانوا هم أيضا يؤمنون بذلك ؛ ولولا ذلك لصعب أن نفسر اهتمامهم بالشعر) . وأنا واثق ــ من

اختلافات البيئة والعصر والأثاث الذهني ــ أن الخلاص بالشعر عند مستر ريتشاردز لا يعني الشيء نفسه الذي كان يعنيه عند أرنولد . غير أنه على قدر ما يعنيني الأمر ، فإن هذه ليست إلا ظلالا مختلفة من الأزرق . وفي كتاب النقد التطبيقي[9] يقدم السيد ريتشاردز وصفة أظن أنها تلقي بعض الضوء على أفكاره اللاهوتية . إنه يقول :

« إن شيئا مثل تكنيك أو طقس لزيادة الخلاص ، قد يمكن ابتكاره ؛ فعندما نجد أن استجابتنا لإحدى القصائد تظل ، بعد بذلنا أقصى ما في وسعنا ، غير يقينية ، وعندما لا نكون على يقين مما إذا كانت المشاعر التي تثيرها القصيدة نابعة من مصدر عميق في خبرتنا ، وما إذا كان ميلنا إليها أو نفورنا منها صادقا ، وخاصا بنا ، أم أنه من مصادفات البدع الجارية ، واستجابة لتفصيليات السطح ، أو للأساسيات ، فإنه ربما أمكننا أن نعين أنفسنا بأن نتدبر هذه الاستجابة في إطار من المشاعر لا تمتد شكوكنا إلى إخلاصه . اجلس قرب النار (بأعين مغمضة ، وأصابع تضغط بشدة على المقلتين) وتأمل ــ بأكبر قدر ممكن من « التحقيق » ــ النقاط الخمس التالية ، التي سأعلق عليها ، واحدة بعد أخرى . ونستطيع أن نلاحظ عرضا تلك الجذبة الدينية العميقة لاتجاه ريتشاردز إزاء الشعر[10] . فإن ما يقترحه ــ لأنه يشير في القطعة المذكورة أعلاه إلى أن تخطيطه يمكن أن يزاد عليه ــ ليس أقل من وصفة تدريبات روحية . والآن إلى النقط التي يذكرها :

١ ــ وحدة الإنسان (عزلة الموقف الإنساني) .

إن الوحدة موقف يتردد كثيرا في الشعر الرومانتيكي ؛ إذ يتخذ شكل الشعور بالوحدة Lonesomeness (وهو ما لا حاجة بي إلى أن أذكّر به الأمريكيين من القراء ؛ فإنه موقف يتردد كثيرا في الغنائيات المعاصرة التي تعرف باسم « البلوز ») . ولكن بأي معنى يكون الإنسان عموما معزولا ؟ وعن ماذا ؟ وما هو « الموقف الإنساني » ؟ إني أستطيع أن أفهم عزلة الموقف الإنساني على النحو الذي يشرحها به ديوتيما الأفلاطون ، أو بالمعنى المسيحي ، وهو انفصال الإنسان عن الرب . ولكني لا أستطيع أن أفهم عزلة لا تكون انفصالا عن أي شيء عدا .

٢ ــ حقائق الميلاد والموت في غرابتها التي لا سبيل لشرحها :

لست أستطيع أن أرى لماذا يتعين على حقائق الميلاد والموت أن تلوح غريبة في حد ذاتها ، إلا أن يكون لنا تصور لطريقة أخرى للدخول إلى العالم ومغادرته ، تلوح لنا أكثر طبيعية .

٣ ــ ضخامة الكون التي لا تعقل :

نحن نذكر أن « الفضاء العريض » لم يكن هو نفسه الذي روّع باسكال ، بل صمته الأبدي . ولكن هذا ، إذا توافرت خلفية دينية صحيحة ، يغدو أمرا مفهوما . غير أن التأثير الذي تحدثه فيّ كتب الفلك الشعبية (ككتب السيد جيمز جينز) لا يعدو أن يكون كون الفضاء العريض بلا دلالة .

٤ ــ مكان الإنسان في منظور الزمن :

أعترف أني لا أجد هذا الموضوع باعثا على البهجة أو منبها للخيال ، إلا إذا جلبت إلى تأمل له اعتقادا بأن هناك دلالة ومعنى لمكان التاريخ الإنساني في تاريخ العالم . وأخشى ألا يعدو هذا الموضوع للتأمل ، لدى كثير من الناس ، أن ينبه ذلك التعجب الكسول والتعطش إلى الحقائق اللذين تشبعهما ملخصات السيد ويلز .

٥ ــ ضخامة جهل الإنسان :

وهنا ــ مرة أخرى ــ لابد لي من أن أسأل : جهله بماذا ؟ إني ، على سبيل المثال ، حاد الوعي بجهلي الخاص بموضوعات معينة ، أريد أن أعرف عنها المزيد ، ولكن من المؤكد أن السيد ريتشاردز لا يعني جهل أي إنسان بصفته الفردية ، وإنما جهل الإنسان . غير أن « الجهل » ينبغي أن يكون نسبيا حسب المعنى الذي نفسر به كلمة « معرفة » . وفي كتاب « منظيوس عن الذهن » زودنا السيد ريتشاردز بتحليل مفيد للمعاني المتعددة لكلمة « معرفة » . إن السيد ريتشاردز ــ الذي انغمس فيما أعتقد أنه سيكون أخصب فحوص الجدال من حيث هو إساءة فهم ممنهج ــ يستطيع أن يتهمني بتحريف معانيه ، ولكن بديله الحديث لـ « تدريبات » القديس أغناطيوس إنما هو توسل إلى مشاعرنا ؛ وأنا لا أعدو أن أكون محاولا تسجيل الطريقة التي يؤثر بها في مشاعري . وعندي أن نقاط السيد ريتشاردز الخمس لا تعبر إلا عن اتجاه انفعالي حديث ، لا أستطيع أن أشاركه إياه ، ويجد أشد التعبيرات عنه إغراقا في العاطفية في كتاب « عبادة رجل حر » . وكما أن تأمل مكان الإنسان في الكون قد أدى بلورد رسل إلى أن يكتب مثل هذا النثر الرديء ، فربما كان لنا أن نتساءل عما إذا كان خليقا بأن يؤدي بالطامح العادي إلى فهم الشعر الجيد . يعادل ذلك احتمالا ، فيما أشك ، أن يثبته في تذوقه لما هو من الدرجة الثانية .

وأنا على استعداد لأن أقر بأن مثل هذا المدخل إلى الشعر قد يساعد بعض الناس ؛ فالنقطة التي أريد أن أبرزها هي أن السيد ريتشاردز يتحدث كما لو كان هذا المدخل صالحا لكل إنسان . وإني لعلى تمام الاستعداد أن أقر بوجود أناس يشعرون ويفكرون ويعتقدون ، على نحو ما يفعل السيد ريتشاردز ، في هذه الأمور ، وليس ذلك إلا إذا هو أقر بأن هناك أناسا يفكرون على نحو مختلف . لقد قال لنا في كتابه « العلم والشعر » :

« على مدى قرون . . كان هناك اعتقاد في تقريرات زائفة لا حصر لها ــ عن الله ؛ عن الكون ؛ عن الطبيعة الإنسانية ؛ عن

علاقات الذهن بالذهن ؛ عن النفس ؛ عن مرتبتها وقدرها . . . والآن قد ولت هذه المعتقدات على نحو لا رادّ له ؛ وليست المعرفة التي قضت عليها من نوع يمكن أن يقام عليه تنظيم ، يعادله رهافة ، للذهن » .

وأنا أعتقد أن هذا ، في حد ذاته ، تقرير زائف ؛ إذا كان هناك ما يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم . غير أن هذه الأمور قد ولت بالتأكيد ، على قدر ما يخص الأمر السيد ريتشاردز ؛ وذلك إذا لم يعد يؤمن بها أناس يحترم السيد ريتشاردز عقولهم ؛ فليس هناك مجال للجدال هنا . وأنا لا أعدو أن أؤكد مرة أخرى أن ما يحاول تحقيقه هو ، أساسا ، الشيء نفسه الذى كان أرنولد يريد أن يفعله : أن يحتفظ بالانفعالات دون المعتقدات التي ارتبطت تاريخيا بها . ولقد يبدو أن السيد ريتشاردز ، على نحو ما يلوح ، منهمك في عمل ديني يتمثل في حماية المؤخرة[11] .

ونحن نجد أن السيد ماريتان ـ باعتقاد لا يقل قوة في أن الشعر لن ينقذنا ـ يعادل (السيد ريتشاردز) قنوطا من عالم اليوم . إنه يتساءل : « أيمكن أن يكون هناك ضعف أشد من ضعف معاصرينا ؟ » . ليس من شأن الشاعر بما هو شاعر ـ كما قلت من قبل ـ أن يشغل نفسه بمحاولة ماريتان أن يحدد مكان الشعر في عالم مسيحي ، أكثر مما هو من شأنه أن يشغل نفسه بمحاولة ريتشاردز أن يحدد مكان الشعر في عالم وثني . ولكن هذه الأفكار المحيطة المتنوعة تنفذ من خلال المسام وتنتج حالة ذهنية يعوزها الاستقرار . إن تروتسكي ، الذى يعد كتابه « الأدب والثورة » أعقل تقرير للموقف الشيوعي رأيته حتى الآن[12] ، واضح تماما في رأيه عن علاقة الشاعر ببيئته . إنه يلاحظ :

« إن الخلق الفني دائما قلب معقد للأشكال القديمة رأسا على عقب ، تحت تأثير منبهات جديدة تنشأ خارج الفن . والفن ، بهذا المعنى الواسع للكلمة ، إنما هو وظيفة . إنه ليس عنصرا بلا بدن ، يقتات من نفسه ، وإنما هو وظيفة من وظائف الإنسان الاجتماعي ، يرتبط ، على نحو لا انفصال له ، بحياته وبيئته » .

ثمة تضاد لافت للنظر بين هذا التصور للفن بما هو وظيفة ، والتصور الذى لاحظناه لتونا للفن ، بما هو خلاص . غير أنه ربما لم تكن هاتان الفكرتان متعارضتين على نحو ما تبدوان . ذلك أنه يلوح أن تروتسكي ، على أية حال ، يقيم التفرقة التي يقبلها حسن الإدراك بين الفن والدعاية ، وأنه يعي ، على نحو مبهم ، أن مادة الفنان ليست هي معتقداته من حيث هي معتقدة ، وإنما معتقداته من حيث هي مشعور بها (على قدر ما تكون معتقداته جزءا من مادته أساسا) ، وهو من العقل إلى الحد الذى يرى معه أن مرحلة من الثورة لا تلائم الفن ، حيث إنها تفرض على الشاعر ضغطا ، مباشرا وغير مباشر ، لكي تحمله مسرف الوعي بمعتقداته من حيث هي معتقدة . فهو ليس خليقا بأن يقصر الشعر الشيوعي على كتابة مدائح للدولة الروسية ، بأكثر مما قصر الشعر الديني على تأليف الترانيم . إن شعر فيون « مسيحي » من هذه الزاوية كشعر برودنتيوس أو آدم سان فيكتور ـ برغم أني أظن أنه مازال هناك أمام المجتمع السوفيتي وقت طويل قبل أن يتمكن من تقبل شاعر كفيون ، لو أن مثله ظهر[13] . ومهما يكن من أمر فإنه لمن المحتمل أن يغدو الأدب الروسي غير مفهوم على نحو متزايد ، في نظر شعوب أوربا الغربية ، إلا إذا هي تطورت في الاتجاه نفسه الذى سارت فيه روسيا . حتى والأمور على ما هي عليه ، وفي هذا العهد من الرأى والعقيدة ، قد يكون لنا أن نتوقع وجود آداب مختلفة تماما في اللغة نفسها ، والبلد نفسه . ويقول السيد ماريتان : « إن التأثير غير الحاذق والملموس للشيطان في جزء مهم من الأدب المعاصر إنما هو أحد الظواهر ذات الدلالة في تاريخ عصرنا » . ولست أستطيع أن أنتظر من أغلب قرائي أن يحملوا هذه الملحوظة على محمل الجد ، برغم أن من هم على استعداد لأن يفعلوا ذلك ستكون معاييرهم في النقد بالغة الاختلاف عن معايير من ليسوا على استعداد لذلك . وثمة ملحوظة أخرى للسيد ماريتان ، قد تكون أدنى إلى القبول :

« إن الدين ـ بإطلاعه إيانا على موقع الحقيقة الخلقية ، الخارق للطبيعة حقا ـ ينقذ الشعر من سخف الاعتقاد بأنه قد قدر له أن يحور الأخلاق والحياة ، وينقذه من الصلف الطاغي » .

ويلوح لي أن هذا يضع إصبعنا على مكمن الضعف الكبير في كثير من شعر القرنين التاسع عشر والعشرين ونقدهما . غير أنه فيما بين الدافع الذى عزاه ريفير إلى موليير وراسين[14] ودافع ماثيو أرنولد الذى يحمل على كتفين عريضتين ما خاله كرة قدر الشاعر ، هناك طريق وسط via media جاد .

وكما أن مذهب القيمة المعنوية والتربوية للشعر قد شرحه ، في صور مختلفة ، أرنولد والسيد ريتشاردز ، نجد أن الأب بريمون قد قدم معادلا حديثا لنظرية الوحي الإلهي . إن مهمة كتاب « الصلاة والشعر » هي أن يقرر وجه الشبه ، واختلاف النوع والدرجة ، بين الشعر والتصوف . وفي محاولته عرض هذه العلاقة يحمي نفسه بتحفظات عادلة ، ويقدم عدة ملاحظات نفاذة عن طبيعة الشعر . وسأقتصر على تحذيرين : إن أول مصدر لتوجسي هو التأكيد القائل بأنه « كلما كان شاعر معين وافر الحظ من طبيعة الشاعر ، ازداد كونه يتعذب بحاجته إلى توصيل خبرته » . إن هذا ضرب من التقرير فج ، يسهل جدا أن نتقبله دون فحص . ولكن المسألة ليست بهذه البساطة ؛ فأنا بحيث أقول إن الشاعر إنما يتعذب في المحل الأول بحاجته إلى أن يكتب قصيدة ـ ويؤسفني أن أجد أن هذا هو الشأن أيضا مع كثير من الناس الذين ليسوا بشعراء ، بحيث إن الخط الفاصل بين « الحاجة » إلى الكتابة و « الرغبة » في الكتابة ليس من السهل إقامته بحال من الأحوال . وما هذه الخبرة التي يتحرق الشاعر هكذا إلى توصيلها ؟ إنها ، بمجيء الوقت الذى تستقر فيه في القصيدة ، قد تكون صارت بالغة الاختلاف عن الخبرة الأصلية ، إلى الحد الذى يصعب معه تعرفها . إن « الخبرة » التي نتحدث عنها قد تكون نتيجة لاندماج مشاعر هي من التعقد ومن الغموض ، في نهاية المطاف ، من حيث منشؤها ، إلى الحد الذى نجد معه أنه حتى لو كان هناك توصيل لها فإن الشاعر قد لا يتمكن من أن يعرف

ما يوصله . وما يوصل ، لم يكن موجودا قبل أن تكتمل القصيدة . إن « التوصيل » لن يفسر الشعر . ولن أقول إنه ليس هناك دائما درجة متنوعة من التوصيل فى الشعر ، أو أن الشعر يمكن أن يوجد دون حدوث أى توصيل . فثمة مجال لتنوع فردى كبير جدا فى دوافع الأفراد المتساوين ، فى الجودة . وهذا كولردج يؤكد لنا ، ويوافقه فى ذلك السيد هاوسمان ، أن « الشعر لا يمنح أكبر قدر من المتعة إلا حينما يُفهم على نحو عام وليس تماما » . وأنا إخال أن أول اعتراض لى على نظرية بريمون متصل باعتراضى الثانى ، الذى تدخل فيه أيضا مسألة الدافع والنية . إن أى نظرية تربط الشعر ، على نحو بالغ الوثاقة ، بدين أو تخطيط اجتماعى للأشياء إنما ترمى — فيما يحتمل — إلى أن تشرح الشعر ، باكتشاف قوانينه الطبيعية ، ولكنها تتعرض لخطر أن تقيد الشعر بتشريع ينبغى مراعاته — وليس بوسع الشعر أن يعترف بمثل هذه القوانين . وعندما يقع الناقد فى هذا الخطأ فإنه يكون — فيما يحتمل — قد فعل ما نفعله جميعا ؛ فنحن عندما نعمم القول عن الشعر ، نعمم القول — كما قلت من قبل — من واقع الشعر الذى نعرفه أكثر من غيره ، ونميل إليه أكثر من غيره ، وليس من واقع كل الشعر ، أو حتى كل الشعر الذى قرأناه . وما « كل الشعر » ؟ إنه كل شىء كتب نظما ، وعده عدد كاف من أحسن الأذهان شعرا . وبعبارة « عدد كاف » أعنى ما يكفى من الأشخاص الذين يمثلون أنماطا مختلفة ، فى عصور وأماكن مختلفة ، عبر رقعة من الزمن ، بما فى ذلك الأجانب ، وأصحاب اللغة ، كى نلغى كل تحيز وتطرف ذوقى (لأننا جميعا متطرفون إلى حد طفيف فى أذواقنا ، إذا أردنا أن تكون لنا أذواق أساسا) . والآن فإنه عندما يُختبر تقرير كتقرير الأب بريمون ، بأن نجعله هو نفسه محكا ، نجد أنه يجنح إلى الكشف عن ضرب من الضيق والاستبعاد ؛ وعلى الأقل فإن قدرا كبيرا من الشعر الذى أميل إليه خليق بأن يُستبعد ، أو يُخلع عليه اسم آخر غير الشعر ، كما أن كتابا آخرين — ممن يميلون إلى أن يدرجوا الكثير من النثر على أنه أساسا « شعر » — يخلقون الفوضى بإدراجهم أكثر من اللازم . ولست أشك فى أن ثمة صلة (ليست بالضرورة معرفية ، ولعلها لا تعدو أن تكون سيكولوجية) بين التصوف وبعض أنواع الشعر ، أو بعض أنواع الحالات التى ينتج الشعر فيها . غير أن الأفضل ألا أعرف الشعر أو أختبره عن طريق الرجم بالظنون حول أصوله ؛ فأنت لا تستطيع أن تجد محكا يقينيا للشعر ، محكا تستطيع أن تفرق به بين الشعر ومجرد النظم الجيد ، وذلك بالرجوع إلى سوابقه المفترضة فى عقل الشاعر . ويلوح لى أن بريمون يدخل قوانين فوق — شعرية على الشعر : قوانين من نوع كثيرا ما وُضع ، ودائما ما كان يُنتهك .

وثمة خطر آخر فى ربط الشعر بالتصوف ، إلى جانب الخطر الذى ذكرته لتوى ، وهو الإفضاء بالقارىء إلى أن يبحث فى الشعر عن إشباعات دينية . وقد كانت هذه أخطارا تهدد الناقد والقارىء . وثمة أيضا خطر يهدد الشاعر ؛ فليس هناك شخص يستطيع أن يقرأ كتاب السيد ييتس « تراجم فائتة » وشعره الباكر ، دون أن يشعر بأن مؤلفه كان يحاول ، بوصفه شاعرا ، أن يصل إلى شىء مثل البهجة التى يحصل عليها ، فيما أعتقد ، من الحشيش أو أوكسيد الأزوتوز . لقد كانت تجتذبه جدا حالات الغيبوبة المولدة توليدا ، والرمزية المحسوبة ، والوسائط ، والثيوصوفيا ، والتحديق فى البلورات ، والفولكلور ، والغيلان . وكانت التفاحات الذهبية ، والرماة ، والخنازير السوداء ، وما إلى ذلك من شوارد ، تكثر (فى شعره) . وكثيرا ما يكون لشعره سحر تنويمى ، ولكنك لا تستطيع أن تحصل على السماء بالسحر ، خاصة إذا كنت — كالسيد ييتس — شخصا عاقلا جدا . ثم بدأ السيد ييتس ، بانتصار نمو عظيم ، يكتب — وما زال يكتب — بعضا من أجمل الشعر بلغتنا ؛ بعضا من أوضحه وأبسطه وأكثره مباشرة(١٥) .

إن عدد الناس القادرين على تذوق « كل الشعر » ضئيل جدا فيما يحتمل ، إن لم يكن مجرد حد نظرى . ولكن عدد الناس الذين يمكنهم أن يحصلوا على بعض المتعة والفائدة من الشعر كبير جدا فيما أعتقد . والنظرية المرضية تماما ، التى تنطبق على كل شعر ، لا تكون كذلك إلا إذا أفرغت من كل محتوى ؛ فالسبب الأكثر شيوعا لعدم إقناع نظرياتنا وتقريراتنا العامة عن الشعر هو أنها على حين أنها تجهر بكونها تنطبق على كل شعر ، تكون فى حقيقة الأمر نظريات عن — أو تعميمات من — مدى محدود من الشعر . وحتى عندما يميل شخصان ذوا ذوق إلى الشعر نفسه ، فإن هذا الشعر يترتب فى ذهنيهما على شكل نماذج مختلفة بعض الشىء . ذلك أن ذوقنا الفردى فى الشعر يحمل الآثار التى لا تُمحى لحيواتنا الفردية ، بكل خبراتها ، ممتعة كانت أو أليمة . ونحن نميل إما إلى أن نصوغ نظرية تغطى الشعر الذى نجده محركا لمشاعرنا أكثر من غيره ، أو نحن — وهذا أقل جدارة بأن يُغتفر — نختار الشعر الذى يمثل النظرية التى نرغب فى اعتناقها . فأنت لا تجد [مثلا] أرنولد يسوق مقتطفات من روتشستر أو سدلى . وليست هذه مجرد مسألة نزوة شخصية ؛ فكل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ، برغم أن مطالبه تتعدل من وقت إلى آخر بما أعطاه الشاعر الجديد . وهكذا فإن نقدنا — من عصر إلى عصر — خليق بأن يعكس الأشياء التى يتطلبها العصر . ونحن لا نستطيع أن ننتظر من نقد أى رجل واحد ، أو أى عصر واحد ، أن يحتوى طبيعة الشعر بأكملها ، أو أن يستنفد كل فوائده ؛ فنقادنا المعاصرون ، كأسلافهم ، يقومون باستجابات معينة لمواقف معينة . وربما لم يكن هناك قارئان يوليان وجهيهما شطر الشعر بالمتطلبات نفسها على وجه التحديد ؛ فبين كل هذه المتطلبات من الشعر والاستجابات له ، هناك دائما عنصر باق مشترك ، كما أن ثمة معايير للكتابة الجيدة والرديئة ، مستقلة عن ما قد يتصادف لأحدنا أن يميل إليه أو ينفر منه . غير أن كل جهد لصياغة العنصر المشترك تحده حدود أناس معينين فى أماكن معينة وفى عصور معينة ؛ وهذه الحدود تتضح فى منظور التاريخ .

خاتمة

٣١ مارس ١٩٣٣

آمل ألا أكون فى هذه المراجعة العابرة للنظريات ماضيا وحاضرا

قد ولدت انطباعا بأنى أقدر قيمة مثل هذه النظريات بحسب درجة اقترابها من عقيدة أعتنقها شخصيا ، أو أنى أستبعدها حسب ذلك ؛ فأنا على أتم وعى بحدود فى الاهتمامات لا أعتذر عنها ، وبعجز عن التفكير المستغلق ، فضلا عن نواحى قصور أقل من ذلك جدارة بالغفران . وليست لدى نظرية عامة خاصة بى ، ولكنى من ناحية أخرى لست خليقا بأن ألوح كمن يستبعد آراء الآخرين باللامبالاة التى قد يظن أن المارس يستشعرها نحو من ينظّرون عن صنعته . وإنه لمن المنطقى — فيما أشعر — أن نكون على حذر من وجهات النظر التى تدعى للشعر أكثر مما ينبغى ، كما نكون على حذر من تلك التى تدعى له أقل مما ينبغى ، وأن نعترف بعدد من فوائد الشعر ، دون تسليم منا بأن الشعر ينبغى دائما وفى كل مكان أن يكون تابعا لأى من هذه الفوائد . وعلى حين أن نظريات الشعر يمكن اختبارها بقدرتها على إرهاف حساسيتنا ، وعن طريق زيادة فهمنا ، فإنه لا ينبغى علينا أن نتطلب منها أن تفى حتى بغرض زيادة استمتاعنا بالشعر ، أكثر مما ينبغى علينا أن نتطلب من نظرية الأخلاق أن تكون قابلة للتطبيق المباشر على السلوك الإنسانى والتأثير فيه . إن التأمل النقدى — كالتأمل الفلسفى والبحث العلمى — ينبغى أن يكون حرا فى متابعة مجراه الخاص ؛ ولا يمكن أن ندعوه إلى الإبانة عن نتائج فورية . وأعتقد أن التأمل (باعتدال حصيف) فى المسائل التى يثيرها ، من شأنه أن يجنح إلى زيادة استمتاعنا .

أما أن هناك قياسا تمثيليا بين الخبرة الصوفية وبعض الطرق التى يُكتب بها الشعر فذلك ما لا أنكره . وأعتقد أن الأب بريمون قد لاحظ جيدا الاختلافات وأوجه الشبه بين هذين الأمرين . غير أنى — كما قلت — لا أعلم ما إذا كان لهذا القياس دلالة بالنسبة لدارس الدين ، أو لعالم النفس فحسب ؛ فأنا أعلم — على سبيل المثال — أن بعض صور المرض أو الضعف أو فقر الدم قد تنتج (إذا كانت الظروف الأخرى مواتية) فيضانا من الشعر على نحو يدنو من وضع الكتابة الأوتوماتيكية ، برغم أنه — على خلاف الدعاوى التى يدافع بها عن هذا النوع الأخير — من الواضح أن المادة قد ظلت تفرخ داخل الشاعر ، ولا يمكن أن تتجه الشكوك إلى أنها هدية من شيطان صديق أو وقح . إن ما يكتبه المرء بهذه الطريقة قد ينجح فى الصمود لاختبار حالة ذهنية أكثر طبيعية . وهو يمنحنى انطباعا — كما قلت لتوى — بأنه مرّ بمرحلة حضانة طويلة ، برغم أننا لا نعرف — إلى أن تتكسر القشرة — أى نوع من البيض قد ظللنا جالسين فوقه . ويلوح أنه فى هذه اللحظات التى تتسم برفع مفاجىء لعبء القلق والخوف الذى يجثم على حياتنا اليومية على نحو بالغ الثبات إلى الحد الذى لا نفطن إليه معه ، إنما يحدث شيء سلبى ؛ بمعنى أنه ليس « إلهاما » على النحو الذى نفهمه عادة من هذه الكلمة ، وإنما هو تكسر لحواجز العادة القوية — التى تجنح إلى أن تعاود التشكل على نحو بالغ السرعة[16] . فثمة عائق يزاح لمدة لحظة . والشعور المصاحب لهذا ليس هو ما اصطلحنا على تسميته لذة إيجابية بقدر ما هو تخفف مفاجىء من عبء لا يطاق .

وأنا أتفق مع بريمون ، ولعلى أمضى أبعد منه ، فى أنى أجد أن هذا التحريك لشخصيتنا اليومية الذى يؤدى إلى تعزيم ، وانبثاقة كلمات ، لا نكاد ندرك أنها من صنعنا (لأنه لم يُبذل فيها جهد) ، أمر يختلف تماما عن الاستنارة الصوفية ؛ فهذه الأخيرة رؤيا قد تقترن بإدراك ، لأنك لن تتمكن قط من أن توصلها إلى أى شخص آخر أو حتى بإدراك ؛ لأنه عندما تمضى ، فلن يمكنك أن تسترجعها لنفسك . أما الأمر الأول فليس رؤيا ، وإنما هو حركة تبلغ غايتها بترتيب للكلمات على الورق .

غير أنه يجمل بى أن أضيف تحفظا واحدا . إنى خليق بأن أتردد فى القول بأن الخبرة التى أشرت إليها مسئولة عن خلق كل أعمق الشعر المكتوب ، أو حتى أنها مسئولة دائما عن خير ما فى عمل الشاعر الواحد . وعلى قدر علمى ، فإنها قد تكون أكثر دلالة على فهم عالم النفس لشاعر معين ، أو لشاعر واحد فى مرحلة معينة ، منها لفهم أى إنسان للشعر . ومن المحقق أن بعض الأذهان الأشد رهافة قد تعمل على نحو بالغ الاختلاف . ولست أستطيع أن أفكر فى شكسبير أو دانتى على أنهما كانا يعتمدان على مثل هذه الإفراجات المتقلبة . وربما كان هذا لا يلقى ضوءا على الشعر ألبتة . بل إنى لست متأكدا من أن الشعر الذى كتبته بهذه الطريقة هو خير ما كتبت . وعلى قدر علمى ، لم يتعرف أى ناقد قط على القطع التى فى ذهنى (وأنا أقول هذا) . إن الطريقة التى يكتب بها الشعر — على قدر ما تمضى معرفتنا بهذه الشئون الغامضة حتى الآن — لا تقدم أى مفتاح لمعرفة قيمته . غير أنه كما كتب نورتون فى رسالة إلى دكتورل . ب . جاكس فى ١٩٠٧ : « لا اعتقاد لدى بأن آراء من نوع آرائى يحتمل ، فى أى مدة معقولة من الزمن ، أن يعتنقها عدد كبير من الناس » . ذلك أن الناس على استعداد دائما لأن يمسكوا بأى مرشد يساعدهم على أن يتبينوا أحسن الشعر ، دون أن يضطروا إلى الاعتماد على حساسيتهم وذوقهم الخاصين . إن الإيمان بالإلهام الصوفى مسئول عن الصيت المبالغ فيه ، الذى تتمتع به قصيدة « كوبلاخان » . من المحقق أن صور تلك الشذرة — مهما يكن منشؤها فى قراءات كولردج — قد غاصت إلى أعماق شعور كولردج ، وتشربت وتحورت هناك — « هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه » — ثم خرجت إلى ضوء النهار مرة أخرى . ولكنها ليست مستخدمة ؛ فالقصيدة لم تكتب . إن المنظومة الواحدة ليست شعرا ، إلا إذا كانت القصيدة مكونة من منظومة واحدة . وحتى أفتن الأبيات إنما يستمد حياته من سياقه . فالتنظيم ضرورى كـ « الإلهام » . وإعادة خلق الكلمة والصورة التى تحدث ، على نحو متقطع ، فى شعر شاعر ككولردج تحدث ، على نحو لا يكاد يعرف التوقف ، فى شعر شكسبير ؛ فنحن نجده ، المرة تلو المرة ، فى استخدامه لكلمة من الكلمات ، يضفى عليها معنى جديدا ، أو يستخرج معنى كامنا . ونجد المرة تلو المرة أن الصورة الصائبة ، وقد تشبعت فى أثناء رقادها فى أعماق ذاكرته ، لن تلبث أن تبرز مثل أناديومين من البحر . وفى شعر شكسبير ، يكون لهذه الصورة أو الكلمة المولودة ولادة جديدة استخدام وتبرير منطقيان . وفى كثير

من الشعر الجيد لا يصل التنظيم إلى مثل هذا المستوى من المنطقية . وسآخذ مثالا سبق لى أن استخدمته فى موضع آخر ، ويسرنى أن تتاح لى فرصة استخدامه مرة أخرى ، حيث إن النص الذى كان تحت يدى — فى المرة السابقة — لم يكن مضبوطا . إنه من مسرحية تشابمان « بوسى دامبوا » :

« اهرب إلى حيث المساء الآتى من وديان أيبريا
يحمل على مناكبه المظلمة هيكيت
متوجة بخميلة من شجر البلوط : اهرب إلى حيث يحس الرجال
بمحور العجلات الملتهب ، وأولئك الذين يعملون
تحت مركبة الدب القطبى . . . »

لقد استعار تشابمان هذه الأبيات ، كما يوضح الدكتور بواس ، من مسرحية سنيكا المسماة : « هرقل فوق جبل أو يتا »

Hercules Oeteus

hic sub Aurora positis Sabaeis
dic sub occasu positis Hiberis
qui que sub plaustro patiuntur ursae
qui que ferventi quatiuntur axe,

هنا تحت المشرق حيث تقوم سبأ
هنا تحت المغرب حيث يقوم الغرب
أو تحت عربة الدب الأكبر حيث تكابد المجرة
أو تتأرجح بعجلتها المحمومة .

ومن المحتمل أن يكون قد استعارها أيضا من مسرحية « هرقل مجنونا »

Hercules Furens للمؤلف نفسه:

sub ortu solis, an sub cardine
glacialis ursae?'

تحت مطلع الشمس أو تحت القطب
حيث مجرة الدب المتجمدة .

إن هناك — أولا — احتمال أن يكون لهذه الصورة قيمة شخصية متشربة — إذا جاز لى أن أقول ذلك — بالنسبة لسنيكا ، وقيمة أخرى بالنسبة لتشابمان ، وقيمة ثالثة بالنسبة لىّ ، أنا الذى استعرتها من تشابمان مرتين . وأنا أذهب إلى أن ما يضفى عليها مثل هذه الحدة — فى كل حالة — إنما هو تشربها — لا فى « الارتباطات » ، لأنى لا أريد أن أعود إلى هارتلى ، وإنما فى مشاعر أغمض من أن يستطيع أصحابها حتى أن يعرفوا ، على وجه الدقة ، كنهها . إن قراءات الشاعر لا تعدو ، بطبيعة الحال ، أن تشكل جانبا من صوره ؛ فإن صوره تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة . وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو أحسسنا به فى حياتنا تعاودنا صور معينة مثقلة بالعاطفة أكثر من غيرها ؟ مثلا : أغنية طائر معين ، أو وثبة سمكة معينة فى مكان وزمان معينين ، أو عبق زهرة معينة ، أو منظر امرأة عجوز تدب على طول درب جبلى ألمانى ، أوستة من الأحداث يُرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعبون الورق ليلا عند تقاطع سكة حديد فرنسية صغيرة ، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية . مثل هذه الذكريات قد يكون له قيمة رمزية وإن لم يمكن تحديدها ، لأنها تغدو محملة بأعماق الإحساس التى لا يمكننا النفوذ إليها . وقد نتساءل بالمثل قائلين : ما السبب فى أنه عندما نحاول أن نستعيد بصريا مدة ما من ماضينا لانجد متبقيا فى ذاكرتنا إلا المجموعات التافهة القليلة من تلك اللقطات الخاطفة ، التى اختارتها الذاكرة اختيارا تعسفيا ، أو تلك التذكارات الضعيفة الحائلة ؛ تذكارات لحظاتنا المشحونة بالعاطفة ؟[١٧] .

وهذا الذى وصلت إليه ، هو أقصى ما تستطيع خبرتى أن تؤدى به إليه ، فى هذا الاتجاه ؛ فلم يكن هدفى هو أن أفحص فحصا كاملا أى نمط واحد من نظرية الشعر ؛ وأقل من ذلك أن يكون هدفى هو دحض هذا النمط ، وإنما الأحرى أنى أسعى إلى أن أشير إلى أنواع النقص والسرف التى لابد لنا من أن نتوقع وجودها فى كل نوع ، وأن أقول إن الاتجاه الراهن يجنح إلى أن يتوقع أكثر مما ينبغى — وليس أقل مما ينبغى — من الشعر . ليس فينا ، عندما نفكر فى الشعر ، من هو بلا تحيزاته الخاصة : وإن انشغال الأب بريمون بالتصوف ، وافتقار السيد ريتشاردز إلى الاهتمام باللاهوت ، لأمران يستويان فى الدلالة . وقد ارتفع صوت ، فى عصرنا ، بالتعبير عن نظرة من نوع مختلف : إنه صوت رجل كتب عدة قصائد مرموقة هو نفسه ، وكان لديه استعداد للاهوت ، صوت ت . إ . هيوم :

« ثمة اتجاه عام إلى الظن بأن الشعر لا يعنى أكثر من التعبير عن العاطفة غير المشبعة » ، يقول الناس « ولكن كيف يمكن أن يكون لديك شعر بلا عاطفة ؟ » وأنت ترى ما يحدث : فهذا المستقبل يخيفهم . إن إحياء كلاسيًّا بالنسبة إليهم خليق بأن يعنى صحراء مجدبة ، وموت الشعر كما يفهمونه ، ولا يمكنه أن يأتى إلا ليسد الثغرة التى بسببها فلك انموت . وهم لا يفهمون مطلقا السبب فى أن هذه الروح الكلاسيّة الجافة يمكن أن تكون ضرورة إيجابية ومشروعة . . إن الهدف العظيم هو الوصف الدقيق والمنضبط والمحدد. وأول شىء هو أن ندرك مبلغ ما فى هذا من صعوبة على نحو غير عادى . . إن للغة طبيعتها الخاصة ومواضعاتها الخاصة وأفكارها الجماعية . وعن طريق الجهد المركز للذهن وحده يمكنك أن تمسك بها ثابتة من أجل هدفك الخاص » .

وينبغى علينا أن نلاحظ ، على الفور ، أن هذه ليست نظرية عامة فى الشعر ، وإنما هى تأكيد لمطالب نوع معين من الشعر ، فى زمن الكاتب . وهى قد تصلح لأن تذكرنا بمدى تعدد أنواع الشعر ، ومدى التنوع الذى يتوسل به الشعر إلى أذهان وأجيال مختلفة ، ولكنها تستوى فى أهليتها لتذوقه .

إن أقصى حد للحديث النظرى عن طبيعة الشعر وجوهر الشعر — إذا كان هناك شيء بهذا الاسم — إنما ينتمى إلى دراسة علم الجمال ، وليس من شأن شاعر أو ناقد له مؤهلاتى المحدودة . أما أن وعى الذات الذى يتضمنه علم الجمال وعلم النفس يهدد باختراق حد الوعى أو لايهدد فمسألة لا حاجة بى إلى أن أثيرها هنا . وربما كان تطرق الخاص وحده هو الذى يحدو بى إلى الاعتقاد بأن مثل هذه المباحث خطرة إن لم تمتد بلاهوت صحيح . فالشاعر معنيٌّ على نحو أشد حيوية بكثير بـ (الفوائد) الاجتماعية للشعر ، وبمكانه هو فى المجتمع . وربما كانت هذه المشكلة أشد إلحاحا على انتباهنا الواعى الآن منها فى أى وقت مضى . ففوائد الشعر تختلف — فيما هو محقق — باختلاف المجتمع ، وباختلاف الجمهور الموجه إليه الشعر . إن صعوبة الشعر (ويقال إن الشعر الحديث شعر صعب) قد تكون راجعة إلى سبب من بين عدة أسباب : فأولا قد تكون هناك أسباب شخصية تجعل من المتعذر على الشاعر أن يعبر عن نفسه إلا بطريقة غامضة . وقد يكون هذا شيئا مؤسفا ، إلا أننا يجب — فيما أظن — أن نحمد الله لأن الشاعر قد استطاع أن يعبر عن نفسه على الإطلاق ؛ أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى الجدة وحدها ؛ فنحن نعرف السخرية التى قوبل بها وردزورث وشلى وكيتس وتنيسون وبراوننج على التوالى — وإن كان ينبغى لنا أن نلاحظ أن براوننج كان أول شاعر وصف بالصعوبة ، فى حين نلاحظ أن النقاد المعادين لهؤلاء الذين ذكرناهم وجدوهم ينسمون بالصعوبة ولكنهم وصفوهم بالحماقة ؛ أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى أنه أوحى للقارىء ، أو أوحى لنفسه ، بأن القصيدة التى يقدم على قراءتها صعبة . والقارىء العادى حين يحذره أحد من غموض قصيدة معرض لأن يرمى فى حالة من الذعر لا تتفق أبدا مع ما ينبغى أن يتوافر فى عملية التلقى الشعرى ؛ فهو بدلا من أن يبدأ كما هو الأفضل بإرهاف حسه يبلبل حواسه برغبته فى أن يكون ذكيا ، وفى التنقيب العميق عن شيء ما دون أن يتبين ماهو هذا الشىء ، أو هو يبلبل حواسه برغبته فى ألا يخدعه الشاعر . وهناك ما يسمى بخوف الممثل على خشبة المسرح ؛ ولكن ما يعانيه هؤلاء القراء هو خوف النظارة فى المقاعد الخلفية أو فى القاعة . أما القارىء الأشد نضجا ، الذى بلغ فى هذه الأمور قدرا كبيرا من الصفاء ، فلا يشغل نفسه بمحاولة فهم القصيدة ، أو على الأقل لا يشغل نفسه بذلك وهو يقرؤها لأول مرة . وإنى لا علم أن بعض الشعر الذى أوثره بحبى لم أفهمه من أول مرة ، وبعضه الآخر لا أرانى على ثقة من أنى قد فهمته حتى الآن ، كشعر شكسبير مثلا . وأخيرا فهناك الصعوبة الناجمة عن ترك المؤلف شيئا اعتاد القارىء أن يجده حتى ليروح هذا الأخير — فى غمرة ارتباكه — يتلمس الطريق باحثاً عما لاوجود له ، ويربك ذهنه بالبحث عن نوع من « المعنى » ليس فى القصيدة ولم يود الشاعر أن يضمنه إياها .

إن الفائدة الأساسية لـ « معنى » القصيدة فى الأحوال العادية (لأنى أتحدث هنا مرة أخرى عن بعض أنواع الشعر وليس عنها كلها) هى إرضاء عادة من عادات القارىء وإلهاء ذهنه وتهدئته ، فى حين تعمل القصيدة عملها فيه ، كما أن اللص الذى تتخيله يحمل معه دائما قطعة من اللحم اللذيذ لكلب المنزل . وهذا موقف طبيعى أثره . ولكن أذهان الشعراء جميعا لا تعمل فى الاتجاه نفسه ؛ فبعضهم ، إذ يفترض أن هناك عقولا كعقله ، يضيق ذرعا بهذا « المعنى » الذى يبدو له غير لازم ، ويرى إمكانات التعمق من خلال محو المعنى . ولست أؤكد أن هذا الموقف مثالى ، ولكنى أذكر فقط أنه يتعين علينا كتابة الشعر بالطريقة التى نستطيع أن نكتبه بها ، وأن نتلقاه بالطريقة التى نجده عليها . وقد يكون علة ذلك أنه فى بعض الأزمنة التى يمر بها المجتمع يكون الشكل المنطلق صوابا ، وفى أزمنة أخرى يكون الشكل الأشد تركيزا هو الصواب . وإنى لأومن بأنه لابد أن هناك كثيرين يحسون كما أحس بأن تأثير بعض شعراء القرن التاسع عشر العظام قد نال منه ضخامة إنتاجهم . فمن الآن — ابتغاء المتعة الصرف — يقرأ كل إنتاج وردزورث أو شلى أو حتى كيتس أو بالتأكيد براوننج وسوينبرن وأغلب الشعراء الفرنسيين فى ذلك القرن ؟ لست أومن بحال من الأحوال أن « القصيدة الطويلة » شيء مضى وانقضى ، ولكن لابد على الأقل أن يكون فى هذا الطول شيء أكثر مما يلوح أن أجدادنا كانوا يتطلبون . وعندنا أن أى شيء يمكن أن يعبر عنه بالجودة نفسها ، شعرا أو نثرا — أجدر بأن يعبر عنه نثرا . وثمة قدر عظيم فى ميدان المعنى ، ينتمى إلى النثر أكثر من انتمائه إلى الشعر . إن عقيدة « الفن للفن » — وهى عقيدة خاطئة يتحدث الناس عنها أكثر مما يمارسونها — قد كانت تحوى هذا الدافع الصادق وراءها : أعنى أنها تبرهن على خطأ الشاعر حين يحاول أن يقوم بمهام غيره . ولكن الشعر يستطيع أن يتعلم من النثر قدر ما يستطيع أن يتعلم من سائر أنواع الشعر . وأظن أن تداخل النثر والشعر — كتداخل اللغات — من شروط الحيوية فى الأدب .

ونعود إلى مسألة الغموض : إننا إذا استثنينا كل ما ينبغى استثناؤه ، وأقررنا باحتمال وجود شعراء « يتّسمون بالصعوبة » أضأل قامة لابد أن يظل جمهورهم ، على الدوام ، صغيرا ، أعتقد أن الشاعر يفضل ، كما هو طبيعى ، أن يكتب لأكبر عدد ممكن من الناس وأكثرهم تنوعا بقدر المستطاع ، وأن أنصاف المتعلمين والمتعلمين تعليما سيئا هم الذين يقفون فى طريقه أكثر مما يفعل غير المتعلمين . وأنا شخصيا أفضل أن يكون جمهورى ممن لا يعرفون القراءة ولا الكتابة[١٨] . فأكثر أنواع الشعر نفعا من الناحية الاجتماعية ، هو ذلك الذى يتمكن من أن ينفذ إلى كل سبل الإرضاء الحالية لذوق الجماهير ؛ وهى سبل ربما كانت من علامات التفكك الاجتماعى . وعندى أن الوسيط المثالى للشعر ، وأكثر

الوسائل مباشرة لتحقيق « فائدة » الشعر الاجتماعية هو المسرح . إن أى مسرحية لشكسبير تنطوى على مستويات متعددة من الدلالة ؛ فهناك لأبسط المشاهدين الحبكة ؛ وهناك لمن هم أميل إلى التفكير الشخصية والصراع بين الشخصيات ؛ وهناك لمن هم أميل إلى الأدب الكلمات والصياغة ؛ وهناك لمن هم أرهف أذنا الإيقاع ، وهناك للنظارة الذين هم على قدر أعظم من الحساسية والفهم معنى يكشف عن ذاته تدريجيا . ولست أعتقد أن تصنيف النظارة واضح المعالم إلى هذا الحد ، وإنما الأحرى أن يقال إن حساسية كل مشاهد تتأثر بهذه العناصر كلها فى آن واحد ، وإن كان ذلك مع اختلاف فى درجات الوعى . والمشاهد لا يشعر بالضيق عند أى من هذه المستويات من وجود مالا يفهمه ، أومن وجود مالا يثير اهتمامه . واستطيع أن أضع معناى فى صيغة أوضح قليلا بأن أورد مثالا بسيطا . لقد صممت ذات مرة ، ووضعت مسودة مشهدين من مسرحية شعرية . وكان هدفى هو أن أخلق شخصية واحدة تكون حساسيتها وذكاؤها على مستوى أكثر النظارة حساسية وذكاء ، وتكون أحاديثها موجهة إليهم بقدر ماهى موجهة إلى سائر الشخصيات فى المسرحية ـ أو بالأحرى تكون موجهة إلى هذا الجانب الأخير ، المفروض فيه أنه ماض حرفى الذهن ، عاجز عن الرؤيا ، بمعنى أن الجمهور يسترق السمع إليه . وكان ينبغى أن يكون ثمة تفاهم بين هذا البطل وعدد صغير من النظارة ، على حين يشارك بقية النظارة سائر شخصيات المسرحية استجاباتها . وربما كان هذا كله متعمَّدا أكثر مما ينبغى ، ولكن على المرء أن يجرب ما وسعه ذلك .

إن كل شاعر ، فيما إخال ، خليق بأن يرغب فى أن يتمكن من الاعتقاد بأن له فائدة اجتماعية مباشرة من نوع ما . ولست أعنى بهذا ـ كما آمل أن أكون قد أوضحت ـ أنه يجمل به أن يتدخل فى شئون عالم اللاهوت أو الواعظ أو عالم الاقتصاد أو عالم الاجتماع أو أى شخص آخر ، أو أنه يجمل به أن يفعل أى شىء غير كتابة الشعر ، الشعر الذى لا يُعرّف بمصطلح شىء آخر . إنه خليق بأن يرغب فى أن يكون ضربا من المسلّى الشعبى ، وأن يتمكن من أن يجتر أفكاره الخاصة من وراء قناع مأسوى أو ملهوى . إنه خليق بأن يرغب فى أن ينقل مباهج الشعر لا إلى جمهور أكبر فحسب ، بل إلى مجموعات أكبر كذلك من الناس بصورة جماعية . والمسرح هو خير مكان لأداء هذا . ربما يكون هناك ، فيما يخال المرء ، بعض الإشباع فى إثارة هذه المتعة الجماعية لتقدم تعويضا فوريا عن آلام تحويل الدم إلى حبر . أما والأمور على ما هى عليه ، ولما كان لابد لها من أن تظل كذلك على الدوام ـ أساسا ـ فإن الشعر ليس وظيفة حياة ، وإنما هو لعبة ؛ فما من شاعر أمين يستطيع أن يشعر بأنه واثق تمام الثقة من أن ما كتبه ذو قيمة باقية على الزمن ؛ لأنه ربما يكون قد بدد وقته وشوش حياته مقابل لاشىء . وعلى هذا فإنه يكون من الأفضل أن يظفر على الأقل بالرضاء الناجم عن أن يكون له دور يلعبه فى المجتمع ، فى مثل قيمة دور ممثل صالات الموسيقى المزلى . أضف إلى ذلك أن المسرح ، بالمتطلبات الفنية التى يتطلبها ، وبالحدود التى يفرضها على المؤلف ، وذلك بالتزامه بأن يحافظ ، على مدى مدة محددة من الزمن ، على اهتمام مجموعة كبيرة ، من الناس غير مستعدة ، وليست نافذة الإدراك تماما ، وبمشاكله التى يتعين دائما حلها ، فيه ما يكفى لأن يجعل عقل الشاعر الواعى مشغولا انشغالا كاملا ، كما يكون عقل الرسام مشغولا بمعالجة أدواته . ولو أمكن للمؤلف ، بالإضافة إلى المحافظة على اهتمام جمع من الناس طوال تلك المدة ، أن يكتب مسرحية هى شعر حقيقى ، لكان ذلك أفضل .

ولم أحاول أن أقدم أى تعريف للشعر ؛ لأنى لا أستطيع أن أفكر فى أى تعريف لا يفترض أن القارىء يعرف ما هية الشعر مقدما ، أو لا يزيف بما يتركه أكثر مما يمكنه احتواؤه . وأجرؤ على القول بأن الشعر يبدأ بهمجى يقرع طبلة فى غابة ، وهو يظل محتفظا بهذا العنصر الأساسى من القرع والإيقاع . ويستطيع المرء ـ إذا أسرف فى الخيال ـ أن يقول إن الشاعر أقدم من سائر الكائنات الإنسانية . ولكنى لا أود أن أغرى بأن أسمى حديثى بهذا النوع من الصور المنمقة . والأحرى أنى قد ألححت على تنوع الشعر ؛ وهو تنوع بالغ الضخامة إلى الحد الذى تلوح معه كل الأنواع غير مشتركة فى شىء عدا إيقاع النظم بدلا من إيقاع النثر ؛ وهذا لا يخبرك بالكثير عن كل الشعر . بدهى أن الشعر لا ينبغى تعريفه باستخداماته ؛ فهو إذا احتفل بمناسبة عامة أو بمهرجان ، أو زين طقسا دينيا ، أو سلى جمعا ، كان ذلك أفضل . وهو قد يحدث ثورات فى الحساسية من النوع الذى نحتاج إليه بين حين وآخر ، وقد يساعد على كسر أنماط الإدراك والتقييم التقليدية التى تتشكل دائما ، ويجعل الناس يرون العالم رؤية جديدة ، أو يرون جزءا جديداً منه ، وقد يجعلنا من حين لآخر أشد وعيا بعض الشىء بتلك المشاعر الأعمق غورا ، التى لا اسم لها ، والتى تشكل الطبقة السفلية لوجودنا ، والتى قلما ننفذ إليها ، لأن حيواتنا هى فى أغلب الأحيان بمثابة روغان دائم من أنفسنا ، وروغان من العالم المرئى والمحسوس . غير أن القول بهذا كله لا يعدو أن يكون قولا بما تعرفونه سلفا ، إذا كنتم قد شعرتم بالشعر ، وفكرتم فى مشاعركم . وإنى لأخشى أن أكون ، طوال هذه المحاضرات ، قد تعديت فعلا الحدود التى يدلنى قليل من المعرفة بالنفس على أنها حدى الملائم . ولئن كان الأمر ، كما لاحظ جيمز تومسون ، هو أن « الشفاه لا تغنى إلا حين تعجز عن التقبيل » ، فلربما كان الشعراء أيضا لا يتحدثون إلا حين يعجزون عن التغنى . وإنى لراض بأن أقف بحديثى النظرى عن الشعر عند هذه النقطة ، فإن شبح كولردج الحزين يومىء إلى من بين الظلال .

الهوامش

(١) من رسالة إلى لزلى ستفن ، فى ٨ يناير ١٨٩٦ .

(٢) لست أورد هذه الأبيات بحسبانها من الشعر الجيد ؛ فهى مكتوبة على نحو غاية فى الإهمال . والبيت الرابع بصفة خاصة غليظ ، والسادس يتسم بتكرار هابط عن الذروة . واستعمال فعل put by فى وصف سحابة المصير الإنسانى ليس بالتعبير الموفق . والشرط عند نهاية بيتين من أعراض الضعف ، كعادة أرنولد المثيرة للغيظ فى استخدام الكلمات بالخط المائل .

(٣) قد يقال عن أعمال أرنولد الأقل مستوى ، كما قيل عن أعمال شاعر هين المستوى ، إنه كان يحزم منظوماته فور سقوطها [من على الشجرة] ، وإنها إذا كانت تجىء مقفاة ومجلجلة ، ففى هذا الكفاية . ونحن ، بطبيعة الحال ، لا نحكم على أرنولد الشاعر من مثل هذه الانبثاقات ، ولكننا لا يمكن أن نكون ملومين إذا نحن كوّنا رأيا ليس بالعالى عن مقدرته على نقد ذاته ؛ فلم يكن ثمة ما يلزمه بأن يطبعها .

(٤) « أرنولد وباتر » فى « مقالات مختارة » .

(٥) إن هذه التفرقة نفسها ، كتفرقة أرنولد ، موجودة — من الناحية الفعلية ، وإن يكن بمزيد من الخلق والاستمالة — فى كتاب السيد هاوسمان ، « اسم الشعر وطبيعته » . وثمة تصنيف أحدث عهدا وأشد جذرية لهذا التأثير نفسه فى كلمات السيد هربرت ريد السابق ذكرها .

(٦) بينما كنت أعد هذا الكتاب للطبع ، علمت — بالأسف العظيم — أن الأب بريمون قد توفى قبل الأوان . وإنها لخسارة كبيرة أنه لم يعش حتى يتم كتابه عن « تاريخ العاطفة الدينية فى فرنسا » .

(٧) إن الحقيقة الماثلة فى أن جونسون كان يعمل إلى حد كبير حسب الطلب ، لا تعدو أن تشير إلى أن هذا الوعى التاريخى كان قد نما حقا .

(٨) انظر كتابه « منشيوس عن الذهن » . وهناك بطبيعة الحال عبارة تقول فيها عن أحد الأشخاص : « إنه ليس منا » . ومن المحتمل أن تكون « نا » لما يقوله السيد ريتشاردز ممثلة لعدد محدود ومختار بعزيمة ...

(٩) الطبعة الثانية ، ص ٢٩٠ .

(١٠) تقدم هذه القطعة فى سياق مناقشة طويلة ومهمة لمفهوم كونفوشيوس لـ « الإخلاص » وهو ما ينبغى أن يقرأ بعناية . وعلى فكرة ، يجمل بنا أن نلاحظ أن السيد ريتشاردز يشترك فى الاهتمام بالفلسفة الصينية مع السيد إزرا باوند والمرحوم إيرفنج بابيت . وإن فحص هذا الاهتمام الشائع بين مفكرين ثلاثة مختلفين غاية الاختلاف على ما يظهر خليق — فيما أعتقد — أن يكون مجزيا للجهد الذى يبذل فيه ؛ إذ يلوح أنه يشير — على الأقل — إلى أنهم قد اقتلعت جذورهم من الموروث المسيحى . ولفكر هؤلاء الرجال الثلاثة يلوح لى متشابها تشابها شائقا .

(١١) وذلك ، بعض الشىء ، بروح « الدين دون كشف » ، الذى كان يؤمن به رجل أعظم من السيد جوليان هكسلى ، هو إمانويل كانت . وعن محاولة كانت (التى أثرت بعمق فى اللاهوت الألمانى الذى تلاه) انظر قطعة كاشفة فى كتاب أ . أ . تيلور « عقيدة أخلاقى » ، ج ٢ ، الفصل الثانى .

(١٢) كانت هناك أيضا بعض مقالات شائقة فى « ذانيو ريبيليك » (الجمهورية الجديدة) بقلم السيد إدموند ويلسون ، يخالف فيها (إذا كنت أتذكرها تذكرا صحيحا) السيد ميشيل جولد . وإنى لأسف لأنى لا أستطيع أن أذكر هذا المصدر بدقة . والقسم الأكبر من كتاب تروتسكى لا يشوق من لا يعرفون الكتاب الروس المحدثين : وتتجه شكوك المرء إلى أن أغلب بجيع تروتسكى إنما هو أرز .

(١٣) إن الفكرة الرومانية والشيوعية بوضع قائمة بالكتب المحرمة تلوح لى صائبة تماما من حيث المبدأ ؛ فهى مسألة تتعلق بـ : (أ) صلاح وعالمية القضية ، (ب) العقل الذى يطبقها .

(١٤) وهو ما لا يلوح لى أنه يغطى الحالة . فلنقل إنه كان الدافع الأولى (حتى فى مسرحية « عطيل ») . والتقرير الدقيق لذلك خليق بأن يحتاج إلى فراغ كبير ؛ لأننا لا نستطيع أن نهتم فقط بما كان يجرى فى عقل الشاعر ، بل أيضا بالحالة العامة للمجتمع .

(١٥) إن خير تحليل لضعف شعر السيد ييتس أعرفه إنما يوجد فى كتاب السيد ريتشاردز « العلم والشعر » . ولكنى لا إخال أن السيد ريتشاردز يتذوق تماما أعمال السيد ييتس المتأخرة .

(١٦) أود أن أورد تأكيدا لخبرتى الخاصة من كتاب السيد أ . أ . هاوسمان : « اسم الشعر وطبيعته » : « وموجز القول إنى إخال أن إنتاج الشعر ، فى مرحلته الأولى ، ليس عملية إيجابية بقدر ما هو عملية سلبية ولا إرادية . ولو أنى كنت ملزما لا بتعريف الشعر وإنما بتسمية رتبة الأشياء التى ينتمى إليها لسميته إفرازا ، سواء كان إفرازا طبيعيا كإفراز شجر الشربين لزيت التربنتين ، أو إفرازا مريضاً كإفراز المحار للؤلؤة . وإنى لإخال أن حالتى الشخصية — وإن كنت لا أستطيع أن أعالج هذه المسألة بالبراعة التى تعالجها بها المحارة — هى من النوع الأخير ؛ لأنى قلما كتبت شعرا دون أن أكون متوعكا صحيا . وكانت هذه التجربة — برغم متعتها — مثيرة للاضطراب عموما ، ومستنفدة للقوى » . وإنى لأستمد رضاء مضاعفا من الحقيقة الماثلة فى أنى لم أقرأ مقالة السيد هاوسمان إلا بعد أن كتبت سطورى هذه ببعض الوقت .

(١٧) يناقش السيد ريتشاردز هذه المسائل بطريقته الخاصة فى الفصل الثانى والعشرين من كتابه « أصول النقد الأدبى » . وللتدليل على أن ثمة مناهج أخرى غير منهجه ، انظر مقالة بالغة التشويق عنوانها « الرمزية والنفس البدائية » بقلم أ . كيه رج . أ . بيديه فى « مجلة الأدب المعاصر » (أبريل — يونيو ١٩٣٢) . والكاتبان اللذان قاما بعمل ميدانى فى مدغشقر يطبقان نظريات ليفى بريل ؛ فعندهما أن العقلية قبل المنطقية باقية فى الإنسان المتمدين ولكنها لا تتبدى إلا للشاعر أو من خلاله .

(١٨) عن موضوع التعليم ، هناك بعض الملاحظات المفيدة فى كتاب لورانس « فانتازيا اللاشعور » .



الأدب المقابل وبداية الأدب المقارن فى الدراسات العربية الحديثة

الشيخ نجيب الحداد ومقابلة بين :

الشعر العربى والشعر الإفرنجى

تعليق وتقديم : مدحت الجيار

(١)

« المقارنة » تعنى « مقابلة » طرفين أحدهما بالآخر ؛ ولهذا كان استخدام مصطلح الأدب المقارن متأخراً عن استخدام مصطلحات نقدية أخرى تعنى الدلالة نفسها ؛ لأن الإجراءات النقدية والبحثية التى يمارسها صاحبها ، هى نفسها التى يستخدمها صاحب المصطلح اللاحق . فإذا كان الأستاذ « خليل هنداوى » قد سبق الأستاذ « فخرى أبو السعود » فى استخدام مصطلح « الأدب المقارن » عنواناً لدراسته عن اشتغال العرب بالأدب المقارن ، أو ما يدعوه الفرنجة "literature comparee" ، فإن الأستاذ خليل هنداوى قد أشار فى صدر عنوانه إلى ما قام به فيلسوف العرب « أبو الوليد بن رشد » فى كتابه « تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر » من إجراءات « المقارنة » ، قبل أن يستقر مصطلح « الأدب المقارن » .

وهذا ما حدث مع الشيخ نجيب الحداد قبل أن تنشر مجلة « الرسالة » هذا المصطلح فى عام (١٩٣٦) ؛ فقد نشر فى أخريات القرن (ت ١٨٩٩) مقالاً يحمل هذا العنوان المثير « مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى » ، مستخدماً مصطلح (المقابلة) بمعنى (المقارنة) ، حيث نجد المقابلة تتعلق بشعرين يقف أحدهما فى مقابل الآخر ، لبيان التمايز والتشابه بينهما ، والوصول إلى خصائص كل منها . ويعنى ذلك أن مصطلح « المقابلة » ، وهو يتوازى مع « المقارنة » ، يعد محاولة تسبق محاولات أصحاب مصطلح : المقارن . واعتقد أنه لولا استمداد هؤلاء الكتاب مصطلحاتهم النقدية من الدراسات الأوروبية الحديثة ، (المعاصرة لهم) لكان من الواضح أن يستمر مصطلح المقابلة ، ليأخذ مكان مصطلح المقارنة الغربى ، فى حين يستخدم تراثنا العربى النقدى مصطلح المقارنة بمعنى الموازنة والمقابلة أيضاً ، خاصة فى كتابات النقاد العرب التى تهتم بالموازنة بين الشعراء للمفاضلة بينهم[١] .

والدكتور « حسام الخطيب » يؤكد ذلك ــ أيضاً ــ فى مقدمته (لوثائق بمجلة الرسالة تثبت ريادة خليل هنداوى)[٢] ؛ « ذلك أن موضوع المقارنات والمقابلات لم يكن جديداً بل هو قديم قدم عصر النهضة ؛ بدأ مع رفاعة الطهطاوى والشدياق ونجيب الحداد وتبلور فى مطلع القرن العشرين على يد روحى الخالدى ، وسليمان البستانى »[٣] كذلك يؤكد هذا الزعم ــ أيضاً ــ أن مصطلح الأدب المقارن ــ فيما ذكر الدكتور حسام الخطيب ــ « مازال حتى اليوم موضع جدال »[٤] .

وقد وجد الدكتور حسام الخطيب نفسه مضطراً للاعتراف بأن ما قدمه روحى الخالدى فى كتابه المثير « تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو » هو دراسات تطبيقية فى الأدب العربى المقارن .

وهذا ــ بالطبع ــ يعيد الكرة من جديد ؛ لأن كتاب روحى الخالدى نشر فى عام ١٩٠٤ ، ومقالات خليل هنداوى نشرت فى عام ١٩٣٦ ، ومع ذلك فإنه يضع ما لم يصنفه صاحبه علناً تحت اسم الأدب المقارن التطبيقى ، ويرفض ما عداه .

ولهذا نعرض هنا المقالة مطولة كتبها « الشيخ نجيب الحداد » بعنوان « مقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى »[٥] ، كتبت فى نهايات القرن التاسع عشر ، قبل نشر كتاب روحى الخالدى بسنوات ، وبالطبع قبل مقالات هنداوى وأبى السعود ؛ وهى تتوازى مع صنعة الخالدى فى كتابه آنف الذكر . فلماذا لا نعد عنوان المقابلة بين الشعرين العربى والإفرنجى بداية الأدب العربى المقارن ؟ (التطبيقى كما يشير الدكتور الخطيب) ، ومن ثم تكون كل الدراسات الموازية لمقال نجيب الحداد ، من صميم علم الأدب المقارن ، ويكون فضل السبق « لخليل هنداوى » أنه أول من أعلن

المصطلح الغربى للمادة العربية ، أى إتباع المحاولات العربية ـ التى يمكن أن تنمو نمواً ذاتياً لعلم عربى قد يسمى علم الأدب المقابل ـ للمصطلح الحديث وما تبعه من منهج وإجراءات .

ويصبح الآن على الدكتور الخطيب أن يعيد النظر فى قبول المصطلح الغربى أو نفيه عن دراساتنا العربية ، حتى نعود لتأصيل أصولنا وهى محتفظة بخصوصياتها ؛ إذ فى اعتقادى أنه لولا هذا المصطلح لاستمر مصطلح المقابلة ، لاسيما أنه يعنى المقارنة ، كما يعنى وضع شيئين أحدهما فى مواجهة الآخر .

ولن يتهمنى الدكتور الخطيب بسبب ذلك ؛ لأن المقال الذى نورده ـ بعد قليل ـ هو لشيخ شامى مثل روحى الخالدى ، وخليل هنداوى ، وحسام الخطيب ! ويكون الجهد المبذول ـ هنا ـ من أجل بيان وجود العلم بمنهجه وإجراءاته ، دون أن يسمى بمصطلح محدد ، وهذا ما تم فى الدراسات المقارنة فى أوروبا ، وفى فرنسا رائدة هذا العلم بخاصة ؛ فقد حشد « فان تيجم » أسس هذا العلم بعد استقراء مادته الفرنسية على الأقل . ولهذا كانت الثلاثينيات هى سنوات المقارنة لدى الناطقين بالفرنسية والناقلين عنها .

ومقال الشيخ نجيب الحداد يخرج من المشكلة الفرنسية نفسها ؛ إذ يدخل إلى حرم العلم قبل أن يولد ، بسبب إتقانه للفرنسية والعربية ، وإلمامه بتمايز كلتيهما ، وما يميز إحداهما عن الأخرى . و « هذا هو الأدب بالمقارنة » كما أسماه خليل هنداوى ، حين عرفه بأنه « يعمل على درس ميزات أدب كل أمة بمقارنتها مع ميزات غيرها من الأمم . وهو أدب ـ كما قلت ـ حديث الخلق ، شجع على نشره شيوع رسالة الأدب الإنسانى »[6] . وهذا ما حققه نجيب الحداد فى مقاله ، دون الخوض فى مسألة التأثير والتأثر التى تقوم عليها فكرة المقارنة لمعرفة أصول الإبداع بين قوميات القارة الأوروبية على وجه التحديد .

(٢)

وقد صرح « خليل هنداوى » بأن ما فعله « ابن رشد » بكتاب الشعر لأرسطو يعد من « الأدب بالمقارنة » ؛ ذلك بأن « ابن رشد قد استطاع أن يدرس قواعد شعرهم ، ويفيد من تلك القواعد ، ويعمل على تطبيقها فى آداب أمته . وعمله هذا هو ما نريد منه « الأدب بالمقارنة » . وهذه المقارنة برغم نقصها الفنى جاءت مقارنة حسنة فى بابها ، مبتدعة وقتها »[7] . ونشير هنا إلى أن صاحب الاستخدام العربى الأول للمقارنة ، قد أطلق مصطلحه على صنيع ابن رشد ؛ وبناء عليه ، ألا يحق لنا أن نطلقه على ما فعله « نجيب الحداد » فى « المقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى » وأن نطلقه كذلك على ما فعله « سليمان البستانى » معرب « إلياذة هوميروس »[8] (١٨٩٧) نظماً ـ لا شعراً ؟ ـ فى مقدمته المطولة عن « هوميروس » وشعره وآداب العرب واليونان ؛ إذ يقول فى ديباجة الكتاب « وانتقلت إلى المقارنة بين الإلياذة والشعر العربى . . / . . وقابلت بين لغة قريش المضرية ولغة الإلياذة اليونانية . . وأفردت باباً للملاحم أو منظومات الشعر القصصى مما يماثل الإلياذة ، فأشرت إلى ضروب الشعر عند الإفرنج ، وقابلت بين ملاحم الأعاجم والملاحم العربية من الشعر الجاهلى وجمهرة أشعار العرب » . ثم يقول « وذيلت المقدمة بخاتمة فى الشعر واللغة ، عارضت فيها بين العربية واليونانية ، وبحثت فى اتساع العربية وثروتها »[9] .

ومن المثير ـ حقاً ـ أن يستخدم سليمان البستانى مصطلحات « المقارنة » و « المقابلة » و « المعارضة » بمعنى واحد ، ليشعرنا بأن المقارنة تظهر بالمقابلة والمعارضة بين الأدبين المختلفين .

وهذا يؤكد أن « نجيب الحداد » كان يستخدم المقابلة مثلما كان يستخدمها معاصروه ، بمعنى المقارنة والمعارضة . ويؤكد ذلك أن مادة لسان العرب[10] (قَبِلَ ـ قَرَنَ) تستخدمان بدلالة واحدة ، تعنى مطلع الشىء . واسم الفاعل من قبل (قابل ـ قابلة) تفشى سر هذه المادة ، بمعنى الوقوف أمام الشىء ، واستقباله ، ومن ثمَّ يأتى المصدر (مقابلة) إلماماً لهذه الدائرة الدلالية . وكذلك الأمر فى مادة (قرن) وتقليباتها ، حيث تدل على اقتران الشىء بالآخر ، واتصالهما من ناحية أخرى ، كما تدل على المصاحبة والضدية فى (قرين) ، بل إن (قبل) و (قرن) تدلان فى لسان العرب على أول نبت الأرض ، وعلى ما يهطل من أول المطر .

ومن ثم كانت عودة هؤلاء الرواد إلى معاجم اللغة واردة ، وكانت إفادتهم منها واضحة فى الاستخدام المتوازى لمادة قبل (مقابلة) وقرن (مقارنة) بخاصة ، وإضافة مادة (عارض) (معارضة) بعامة ، مثلما استخدمها « سليمان البستانى » فى مقدمته آنفة الذكر ، وكما يستخدمها « نجيب الحداد » فى مقالته المطولة . فالبستانى (يقارن) بين الإلياذة والشعر العربى ، و (يقابل) بين لغة قريش ولغة الإلياذة ، و (يقابل) بين ملاحم الأعاجم والملاحم العربية ، و (يعارض) بين لغة العرب ولغة اليونان . وهى توازيات لغوية واضحة ، لا تحتاج إلى اجتهاد فى التأويل ، وهى تفصح عن قصد أحد معاصرى البستانى ، وهو نجيب الحداد ، فى استخدام مصطلح (مقابلة) ، واعياً وقاصداً ، بمعنى (مقارنة) ؛ وهو الصنيع نفسه الذى صنعه البستانى معاصره ، وما صنعه قبل ذلك بعدة قرون ابن رشد مع أرسطو فى فن الشعر ؛ إذ ليس من المصادفة أن يكون الشعر وحده هو موضوع هذه الاجتهادات المقارنة ، المقابلة ! إذ نلمح تياراً مستمراً من شروح أرسطو إلى مقالات ودراسات هؤلاء الرواد ، حول فن العربية الأول .

ولهذا كان خليل هنداوى حريصاً حين كتب بعد عنو[illegible] (اشتغال العرب بالأدب المقارن) عنوانه الفرعى المسبوق بحرف (أو) ليبين التوازى المستمر بين ما فعله العرب القدماء وما يفعله المحدثون ؛ ولهذا جاء بالاصطلاح الفرنسى " littérature comparée " دون ترجمة نهائية للمصطلح ، على نحو يشير إلى إحساس « هنداوى » بأزمة تجاه العربى والغربى ، ليحقق هدفه ، وليفتح « لنا زاوية جديدة فى عمارة الأدب ، ونكمل الخطوة الأولى

التي خطاها الأوائل ولم يكملوها»[11]، أي دون أن يسموها الأدب المقارن.

وفي نهاية هذه الوحدة، نلمح إلى أن تاريخ كتابة مقالة نجيب الحداد يسبق عام (١٨٩٩) بعدة سنوات. وقد كتبها الحداد في ذروة شبابه؛ فقد مات عن عمر يناهز الحادية والثلاثين عاماً، بعد أن ترجم مجموعة من المؤلفات الفرنسية في الرواية والمسرح، وبعد أن كتب مجموعة كبيرة من المقالات في أخريات حياته، كان منها هذا المقال.

(٣)

كلف الشيخ نجيب الحداد من قبل أحد أصدقائه أن يكتب مقالة عن المقابلة (المقارنة) بين الشعرين العربي والغربي. ولذلك بدأ مقالته بتعريف الشعر تعريفاً مسهباً يشمل كل جوانبه، الخاصة بنقل الحس والفكر والحقائق إلى خيال قادر على خلق حقيقة مجازية تستجلي حكمة الشاعر ومشاعره وتقلباته، وقدراته على النظم والترقيع.

ولقد وضح تأثير الشعر العربي والإفرنجي في تعريف الشيخ نجيب الحداد؛ فقد جمع كل ما قاله الكلاسيكيون والرومانسيون في آن واحد، مضيفاً إليه معرفته الواسعة بتاريخ الأدب الفرنسي (واللاتيني واليوناني مترجماً إلى الفرنسية). وهو ما جعله يقر بأن الشعر أصيل في كل لغات البشر، وفي كل المجتمعات، ولدى كل الجماعات.

ولكنه قبل أن يدخل إلى مسألة إجراء المقابلة، يضع شروطاً لإجرائها، تكشف عن استيعابه لعلم الأدب المقارن قبل منعطف القرن العشرين. وقد نتج هذا الاستيعاب من اطلاع الحداد على الأدب الفرنسي وتاريخه وعلومه؛ إذ نجد الشروط التي حددها لا تختلف عما حدده «فان تيجم» مثلاً – فيما بعد – في كتابه الشهير عن الأدب المقارن. فموضوع المقال هو بيان الفرق بين شعرنا والشعر الغربي في المعاني والأشكال، وفي أذواق الناظمين وطرائق البيان وقواعد النظم.

لهذا يذهب نجيب الحداد إلى أن شرط إجراء المقابلة (المقارنة) أن يكون القائم بها على علم بلغة كل شاعر في أصولها المختلفة، وبمنزلته في سياق أدبه الأصلي، وأن يكون ملماً بجميع اللغات التي يكتب عنها؛ وذلك لعلمه أن نقل الشعر إلى لغة أخرى يفسده، وأن نقله إلى النثر يفقده كذلك خاصيته الشعرية. ويكون المقارن هنا ضحية منهجه، إذا لم يقر كل لغة على أساليبها وطرقها ومعجمها، خصوصاً إذا كان النقل من لغة أوروبية إلى لغة من أسرة شرقية سامية على سبيل المثال.

وبذلك يحافظ نجيب الحداد على شروط قيام علم الأدب المقارن؛ فهو يقر بالنسبة للشعر بضرورة الإلمام باللغتين، وبتاريخهما، ومعجمهما، ويستنكر نقل الشعر من لغة إلى أخرى، أو من شعر إلى نثر. وهذا ما دعاه إلى اختيار اللغة الفرنسية، بوصفها لغة مغايرة للعربية، وإلى أن يقارن بين المعاني وحدها؛ لأنه يرجع إلى الشعر الفرنسي أو الأوروبي في صورته المترجمة. ولكنه لم يتعرض لمسألة التأثير والتأثر؛ وهي موضوع رئيسي في علم الأدب المقارن، على نحو ما حددها فان تيجم (المرسل، الآخذ، الناقل أو الوسيط) بين الأدبين. «وأول شيء ينبغي أن يتسلح به هو الإلمام بعدة لغات.. أن يكون قادراً على أن يقرأ بسهولة نصوص / الأداب التي يريد أن يعرف صلات بعضها ببعض»؛ وهو ما حدده نجيب الحداد منذ بداية المقال، في الفرنسية التي يجيدها وفي العربية التي يريد أن يغنيها بلفت نظرها إلى الشعر الإفرنجي؛ لأن قدرات المقارن محدودة، إذ «لا يستطيع إنسان بمفرده أن يدعي القدرة على / ارتياد مناطق هذا الميدان الواسع كافة، لذلك لابد من أن يلتزم المرء حدوداً معينة، وأن يفرض على نفسه اختصاصاً معيناً». وهذا ما التزم به نجيب الحداد منذ البداية، وذلك في قوله:

«إذ ينبغي للكاتب أن يعلم لغة كل شاعر من هؤلاء الشعراء، ويعرف منزلته الشعرية في أهل لسانه، ويكون قادراً على الحكم في شعرهم، وبيان الفرق بينه وبين الشعر عندنا، مما يستلزم علماً كبيراً، وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات. ولكنني لست في شيء من ذلك، ولا أنا في هذا البحث من حيث الفصاحة اللفظية والتراكيب اللغوية، بل أنا أتعرض للكلام فيه من حيث المعاني الشعرية التي وقفت عليها، منقولة إلى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغات، وأقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط، أي من حيث إبراز المعاني العقلية التي تدل على مقدرة الشاعر ومنزلته من النبل والحكمة، مع بيان شيء من قواعد الشعر في لغة الفرنسيس التي عنها أنقل...، وما أنكر أن نقل الشعر إلى النثر، وتصوير المعاني الشعرية في قوالب نثرية، ولاسيما إذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي وضعت فيها، مما يحط من قدر النظم، وينزل به عن رتبة البلاغة التي يمتاز بها في لسانه الأصيل»[12].

وهنا يشير نجيب الحداد إلى الخلاف الكبير بين العربية واللغات الشرقية والسامية (وهي جد مختلفة)، واللاتينية (وما تفرع عنها من لغات):

«إذ لغاتهم أضيق من لغتنا كثيراً، وقلما تختلف أنواع التعبير عندهم بالنسبة إلى اختلافها واستفاضتها عندنا، بحيث إنهم لا يجدون لإبراز المعنى صيغة أو صيغتين إلا وجدنا له نحن عشر صيغ أو أكثر، نتفنن بها في إبرازه. وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الإجادة والتقصير فيها؛ وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات»[13].

وهي عبارة تكشف عن تلك الخبرة اللغوية التي اشترطها «فان تيجم» في المقارن؛ وهي الخبرة التي اكتسبها نجيب الحداد من الترجمة من الفرنسية إلى العربية، في مختلف الأنواع الأدبية.

وكان لابد أن تجرى المقارنة على محاور متعددة ، منها تاريخ الفن فى كل لغة على حدة ؛ ومنها المقارنة التفصيلية بين اللفظى والمعنوى فى الشعر فى اللغتين . ويشتمل الشعر هنا على القصيدة ، والمسرحية ، والخرافة .

واستهدف الشيخ نجيب الحداد من هذه المقارنة أن يصل إلى إعلاء شأن الشعر العربى على غيره ، وإلى تأكيد خصوصية العربية وتميزها فى هذا الشأن ؛ فقد وصل من تحليله إلى أنهم (الإفرنج) « قوم امتازوا عنا بشىء ، وامتزنا عنهم بأشياء ، وأننا قد جمعنا من شعرهم أحسنه ، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك . وهى ولا شك مزية اللغة العربية التى اختصت بها لم تختص به لغة سواها ، من غزارة مواد اللفظ ، ووفرة ضروب التعبير ، واتساع مذاهب البيان ، حتى لقد سماها الإفرنج أنفسهم « أتم لغة فى العالم »[14] . وقد انتهى الشيخ نجيب إلى هذه الخلاصة ، وجعلها نتيجة للتحليل والمقارنة ، ولم يصادر عليها من البداية ، على الرغم من أنها كانت هدف كتابة هذا المقال .

وبعد

لقد سبق مقال نجيب الحداد الكتابات الخاصة بمقارنة الآداب . وربما كانت متابعة المقال أفضل من الحديث عنه ؛ فهو حوار بين الوثائق النقدية العربية الحديثة ، تحتاج منا باستمرار أن نعاود النظر إليها ، فربما وقعنا فيها على ما لم نبصر به من قبل .

الهوامش

(1) انظر على سبيل المثال :
الموازنة بين الطائيين ، للآمدى .
الوساطة بين المتنبى وخصومه ، للقاضى الجرجانى ، وغيرهما .

(2) حسام الخطيب ، الأدب العربى المقارن ، العنوان الأول ، والنص الأول ، توثيق وتعليق ، مجلة فصول ، العدد رقم (٣٠) .

(3) السابق ، ص ٢٦١ .

(4) نفسه ، ص ٢٦١ .

(5) ننقل نصها هنا من مختارات المنفلوطى ، المطبعة الأميرية ، ١٩٣٧ . مع ملاحظة أن إهداء الطبعة الأولى ، ١٩١٢ ، وأن نجيب الحداد قد توفى (١٨٩٩) .

(6) حسام الخطيب ، السابق ، ص ٢٦٦ . والحديث لخليل هنداوى .

(7) نفسه ، ص ٢٦٧ . والحديث لخليل هنداوى .

(8) سليمان البستانى ، إلياذة هوميروس ، جـ ١ ، دار المعرفة بيروت.وانظر مجلة المقتطف ، عدد مارس (١٨٩٧) ص ١٧٥ .

(9) نفسه ، ص ٥ ، ٦ .

(10) ابن منظور ، لسان العرب ، جـ ٥ ، مادة قبل ، قرن ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون .

(11) حسام الخطيب ، السابق ، والكلام لخليل هنداوى ، ص ٢٦٧ .

(12) مصطفى لطفى المنفلوطى ، مختارات المنفلوطى ، مقال نجيب الحداد ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٨ .

(13) نفسه ص ١٣٠ ، ص ١٣١ .

(14) نفسه ص ١٤٦ .

مقابلة

(بين الشعر العربى والشعر الافرنجى)

«الشيخ نجيب الحداد» (١)

الشعر هو الفنّ الذى يَنقل الفكر من عالم الحسّ إلى عالم الخيال والكلام الذى يصوّر أرقّ شعائر القلوب على أبدع مثال . والحقيقة التى تَلبس أحياناً أثواب المجاز . والمعنى الكبير الذى تُبرزه الأفكار فى أحسن قوالب الإيجاز . وأخفى وجدانات النفس تتمثل للمرء فيحسبها سهلة وهى منتهى الابداع والإعجاز . بل هو الأنة التى تخرج من قلب الثكلان . والنغمة التى يترنح لترديدها الطروب النشوان والشكوى التى تخفف لوعة الشاكى ويأنس بها المحب

---

(١) «الشيخ نجيب الحداد»

كاتب من أحسن كتاب هذا العصر وشاعر من أرق شعرائه ومترجم من أقدر المترجمين على الترجمة السهلة الفصيحة السائغة ولقد مر على وفاته بضع سنين ولم أر بين السوريين ولا المصريين من سلك مسلكه فى ترجمة الروايات الإفرنجية ولو لم يكن له من الآثار إلا رواية (غصن البان) ورواية (الفرسان الثلاثة) لكفاه

---

* مصطفى لطفى المنفلوطى ، مختارات المنفلوطى ، مقال نجيب الحداد ، المطبعة الأميرية ، ١٩٣٧ .

الولهان . بل هو الحكمة يجدها الحكيم فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ . ويوازن بين أجزائها موازنة تحبب ورودها على الأذن وتقرب منالها من الحفظ والجمال تراه العين فتحب أن تحفظ ذكراه فتبقيه صورة ماثلة يراه بها من لم يكن قد رآه . ومن نظر فى تاريخ الشعوب وسيرة الأمم لم يجد شعبا ولا أمة بلغت غاية من المدنية أو تأخرت درجات فى الهمجية . إلا كان للشعر منها نصيب والنظم بين أفرادها سجية . يدلّ ذلك على أن الانسان شاعرٌ كما هو ناطقٌ بالطبع وأن الطبيعة تقتضى التوازن والانتظام فى عناصرها وسائر كائناتها وأحوالها وما أحسبُ الشحرور يغنى والقمرى ينوح إلا ولهما من انتظام تغاريدهما طرب ومن وزن ألحانهما سرور هو مسرّة الشعر فى النفس وطيبُ أوزانه على الأذن وخفة تقطيعه على الحواس وما الغناء لولا توازُن نبراته وتشابه إيقاعه إلا صوتٌ علٌّ لا معنى له ولا تأثير فيه

ولقد أولعت بهذا الفن منذ الصبا وصرفت له من أوقات الفراغ برهة طويلة قرأت فيها دواوين العرب ونظم المجيدين من شعرائهم ثم قرأت كثيرا من شعر الفرنسيس وشعر غيرهم منقولا إلى لغتهم كشعر اليونان والرومان والانكليز والألمان والطليان وكلهم من شعراء الدنيا المعدودين الذين لم تُترجم أقوالهم إلى اللغة الفرنسوية

إلا لشهرتها وإبداع ناظميها مثل هوميروس وفرجيل وتاسو ودانتى وشكسبير وشيلر وأمثالهم من أئمة الشعر الافرنجى الذين تضرب بهم الأمثال ويُستشهد بأقوالهم فى كل مقال . وقد سألنى من لا تسعنى مخالفته أن أستعين بما توصلت اليه من قراءة الشعرين العربى والافرنجى على وضع مقالة أبين فيها المقابلة بينهما وأتكلم عن الفرق بيننا وبين أهل الغرب فى معانى الشعر وأنواع إيراده وأذواق ناظميه وطرائق البيان فى مآخذه وإبراز المقاصد منه إلى ما يتصل بذلك من قواعد نظمه اللفظية والمعنوية عند كل من الفريقين . وهو ولا شك مطلب عسير ونيَّة[1] بعيدة تقف دون غايتها سوابق الأقلام . وتحسر دون إدراكها بصائر الأفهام . إذ ينبغى للكاتب أن يعلم لغة كل شاعر من هؤلاء الشعراء ويعرف منزلته الشعرية فى أهل لسانه ويكون قادراً على الحكم فى شعرهم وبيان الفرق بينه وبين الشعر عندنا مما يستلزم علماً كبيراً وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات

ولكننى لست فى شىء من ذلك ولا أنا فى هذا البحث من حيث الفصاحة اللفظية والتراكيب اللغوية بل أنا أتعرض للكلام فيه من حيث المعانى الشعرية التى وقفت عليها منقولة إلى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغة وأقابل بينها وبين الشعر العربى من هذا

(١) النية : الوجه الذى ينويه المسافر

الجانب المعنوى فقط أى من حيث إبراز المعانى العقلية التى تدل على مقدرة الشاعر ومنزلته من النبل والحكمة مع بيان شىء من قواعد الشعر فى لغة الفرنسيس التى عنها أنقل كلما رأيته من شعر الجميع ممثَّلاً فيها بتمام معانيه ، وما أنكر أن نقل الشعر الى النثر وتصوير المعانى الشعرية فى قوالب نثرية ولاسيما إذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التى وضعت فيها مما يحط قدر النظم وينزل به عن رتبة البلاغة التى كان يمتاز بها فى لسانه الأصيل ولكن الشعر الافرنجى قد يكون واحداً تقريباً من هذا القبيل إذ أكثر اصطلاحاتهم الكلامية وضروب تعابيرهم اللفظية قلما تتفاوت فى درجات البيان ووجوه الإيضاح والتعبير لأنها كلها ترجع إلى أصل واحد وهو اللغة اللاتينية التى هى أم لغاتهم جميعا وعنها يشتق أكثر ألفاظهم ومسمياتهم وطرق الإنشاء عندهم بحيث أنك لو نقلت كتاباً من الطليانية مثلاً إلى الفرنساوية لم تكد تحتاج فى نقله إلى الزيادة على ترجمة الألفاظ بأعيانها ومواضعها دون تغيير يذكر فى أسلوب العبارة أو تنسيق مفرداتها على الوجه النحوى إذ النحو فى كلتا اللغتين متقارب لا يكاد يتباين إلا فى النادر وضروب البلاغة الإنشائية متشابهة لا يكاد يختلف فيها الذوق عن الذوق إلا اختلافاً يسيراً فى مواضع لا تذكر وبخلاف ذلك اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية فإن النقل

عنها مثل النقل إليها يستلزم تبديل العبارة كلها بجميع وضعها تقريبا وتقديم كثير من ألفاظها أو تأخيره وربما أدى الأمر بالناقل إلى تغيير الأصل بجملته إلى معنى يقاربه لعدم اتفاق المعانى بين اللغتين وتباين أذواق أهلهما فى وجوه التعبير وأساليب المجاز وطرق الاستعارة مما يرجع إلى مألوف كلّ من الفريقين فى حال الحضارة وهيئة الاجتماع ولذلك كان أكثر الأشعار الأفرنجية المنقولة إلى اللغة الفرنساوية لا يفقد من جمال معانيه الشعرية شيئاً سوى ما كان عليه من طلاوة النظم ورونق القالب الشعرى وكأنّ من وقف على تلك الأشعار منقولة إلى هذه اللغة كأنه وقف عليها فى لغتها من حيث دقة المعانى وابتكارها ودرجة ناظمها فى مقام الشاعرية وذلك لما قدمناه من اتفاق أكثر هذه اللغات فى أصولها وقرب المشابهة بينها فى بيان العواطف والوجدانات ولاسيما وأن أصحابها فى نظمهم إنما يعولون على دقة المعانى وحقائق الأفكار أكثر مما يعتمدون على رشاقة اللفظ وزُخرف الأساليب إذ لغاتهم أضيق من لغتنا كثيراً وقلما تختلف أنواع التعبير عندهم بالنسبة إلى اختلافها واستفاضتها عندنا بحيث أنهم لا يجدون لإبراز المعنى صيغة أو صيغتين إلا وجدنا له نحن عشر صيغ أو أكثر تتفنن بها فى إبرازه وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الإجادة والتقصير فيها وهى المزية التى امتازت بها

لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات

ولا بأس قبل الدخول فى هذه المقابلة التفصيلية بين أشعارنا وأشعارهم أن أورد للطالع نبذة إجمالية عن أصل الشعر عندنا وعندهم ودرجات ارتقائه فى سلم الكمال من حيث نشأته إلى هذا العهد وما تقلب عليه من أحوال المعانى وشؤونها بتقلّب الأيام على أصحابه من الشعوب إذ هو مرآة الأخلاق وتاريخ ما كانت عليه الأمم فى مراقى تقدمها وحضارتها إلى الآن . وأبدأ من ذلك بما يقوله الإفرنج عن أصل الشعر عندهم وكيفية تدرجه ووصوله إليهم على سلسلة أول حلقاتها بدء الشعر فى العالم منذ عهد آبائنا الأولين وآخرها ما صار إليه على عهد شعرائهم فى هذا العصر نقلا عن فكتور هيكو أكبر شعراء الفرنسيس وأشهرهم فى هذا الفن قال :

إن الهيئة الاجتماعية التى تعمرُ الأرض اليوم لم تكن هى نفسها التى كانت تعمرُها من قبل بل إن المجتمع الإنسانى قد نشأ ودَرج وشبَّ كما ينشأ الواحد من أفراده فكان صبياً ثم صار رجلا ثم نحن الآن نشهد شيخوخته الكبرى . ولقد كان قبل الأوان الذى يسميه المعاصرون عهد الخرافات أوانٌ أقدمُ منه يسميه السلف العهد العتيق وأولى به أن يسمى عهد الأولين وبه تحصل عندنا ثلاثة عهود للمجتمع البشرى من يوم نشأته إلى هذا العصر . ولما كان كل مجتمع له شعر

بخصوصه يمتاز به عن سواه فقد رأينا أن نبين هنا ما كان من المزية الشعرية لكل عهد من هذه العهود الثلاثة التى هى أطوار الحياة الاجتماعية من بدء نشوئها وهى عهد الأولين وعهد الخرافات والعهد الحاضر وهو يشمل ما كان من الأعصر الوسطى إلى الآن

فلقد خُلق الإنسان جديداً فى العهد الأول وخلق الشعر معه بالطبع إذ هو مفطورٌ عليه فكانت أشعاره الأناشيد والأغانى الروحية طبقاً لما كان يرى حوله من عجائب الله وآياته ثم هو قد كان قريب العهد بصنع الله له فكان شعره الصلاة والابتهال وكان لعُود النظم عنده ثلاثة أوتار لا يرنّ عليه سواها وهى الخالق والخليقة والنفس . ثم إن الأرض كانت قفراً خالياً يتقسم سكانها إلى أُسَر لا إلى قبائل ويسمى حكامها آباءً لا ملوكاً وكان العيش فيها على دَعة وسعة ليس فيه اجتياز أرضٍ مخصوصة ولا شريعةٌ ولا نزاع بل هو عيشة رُعاة رُحَّل هى مهد كل حضارة ومدنية ولكنها لم تكن فى شىء منهما على الإطلاق وكان فكر المرء فيها كحياته أشبه بسحابة سارية تتغير أشكالها وتختلف مجاريها باختلاف ما يهبّ عليها من الرياح وهذا هو الإنسان الأول بل الشاعر الأول ويدعى عهده عهد الخليقة أو عهد الأولين

ثم تدرّج العالم فى مراقى فطرته الكمالية فاتسع نطاق العمران وامتدت حدود الاجتماع فصارت الأُسرة قبيلةً والقبيلة أمةً وشعبا

والتفّ كل هذا المجموع على قُطب واحد جعله مركز عمرانه فنشأت من ذلك الامارات والدول وقام المجتمع المدنىّ مقام القبائل الراحلة واختُطّ المصر الواسع مكان الحلة الصغيرة وشُيد القصر الرفيع مكان الخيمة المضروبة وبنى الهيكل العظيم فى موضع خيمة الاجتماع وبقى أولئك الرؤوس رعاة ولكنهم صاروا رعاةَ شعوب بدل القطعان واستبدلوا عصا الراعى بالصولجان . ثم ضاقت الأرض بسكانها وشعوبها فصدم بعضهم بعضاً فكانت من ذلك الحروب والغارات وكان الشعر مرآةً لكل تلك الأمور تنعكس عنه وتلوح صوَرها فيه فانتقل بها من حد بيان الأفكار إلى حد وصف الحوادث وتصويرها فانتظم فى سلك تاريخ العصور والشعوب والدول وتدوين المواقع والحروب والحكايات وخرج من كل ذلك هوميروس الشاعر اليونانى المشهور وفى قصائده وحدها صوّر تلك الأعصر كلها وبيان وقائعها وحوادثها ووصف مشاهيرها وأبطالها وآلهتها طبقاً لما كان عليه الشعر فى ذلك الحين من الجمع بين الدين والدنيا وحقيقة التاريخ وأوهام الخرافات

ثم دخل العالم بعد ذلك فى حال جديدة هى النصرانية التى درجت من مهد الشرق فكان الغرب مجتمع أنوارها وهدمت مبانى تلك الخرافات القديمة ووضعت أساس المدنية الصحيحة على آثارها

وأعلمت الإنسان أن له حياتين حياةً فانية وحياةً خالدة وأنهُ مثل حياته مؤلف من عنصرين حيوان ونطق ونفس وجسد وفَصَلت بين النَسم والأجسام فصلا بعيداً ووضعت بين الخالق والمخلوق فرقاً شاسعاً فارتقى بها عقل الإنسان من حال إلى حال وتحولت أخلاقه التى هى تلو عقائده من صيغة إلى صيغة أخرى وانتقل الشعر عنده من دائرة الوهم إلى حد الحقيقة ومن الخيال الخُرافىّ الكاذب إلى المعنى الحسى الصحيح حتى بلغ ما هو عليه فى هذا العصر اه

أما الشعر العربى فلم يكن فى شىء من تاريخ الشعر الأفرنجى فى تباعد أطواره وشدّة التباين فى تنقله من حال إلى حال على ما بينه الكاتب الفرنسوى فيما نقلناه من كلامه وإنما هو شعر منفرد فى نفسه نشأ فى بلاد العرب بخصوصها وأجراه الله على ألسنة العرب وحدهم دون غيرهم لم يأخذوه عن أحد متسلسلا كما أخذ الافرنج شعرهم عن اليونان والرومان ومن قبلهما ولم يأخذ أحد عنهم كما أخذ عن غيرهم بل بقى منحصراً فيهم تناولوه إرثاً عن الطبيعة فى بداوتهم ولم يورثوه أحداً من غير قبائلهم والناطقين بلسانهم وجُلّ ما كان من تقلب أطواره عندهم أنه لما انتقل إلى الحضر أو لما انتقلت بداوة العرب إلى الحضارة المدنية لم يطرأ عليه سوى تغيير بزته بتنقيح بعض ألفاظه وتخير السهل المأنوس منها وإطراح الكلم الوحشى الذى تأباه

رقة الحضارة وآداب اجتماعها وأما ما سوى ذلك من نسق نظمه وديباجة معانيه وطرائق إنشائه وبيان المقاصد منه فإنه لم يكد يتغير فى شىء منها إلا ما دعت إليه حالات الحضارة فى بعض مصطلحاتها ومُستحدَث عاداتها بل هم لا يزالون على المجرى العربى القديم فى وصف الديار والبكاء على الأطلال والتشبيب بالمحبوب وتقديم الغزل والنسيب بين أيدى ما يقصدونه من الأغراض ونظم الحكم والأمثال فى أثناء ما يعرض لهم من صنوف الكلام وربما خرجوا عن ذلك إلى ما أحدثته عندهم الحالة الحضرية من وصف الرياض والقصور ومجالس الشراب وأمثالها مما لم يكن معروفاً فى الجاهلية أو كان مخصوصاً بالمترّفين منهم ممن اتفقت لهم مثل تلك الحالات . وبالجملة فهم قوم جرى الشعر على ألسنتهم كاملا فيما نرويه عنهم إلا إذا كان قبل ذلك شىء لم يبلغنا مما لم ينقله لنا التاريخ ولعل أول ما نطقوا به منه هذا النوع المعروف بالرجز وهو منزلة بين الشعر والنثر يلتزمون فى كل بيت منه قافيتين فقط على نحو ما نراه فى الشعر الافرنجى ليومنا هذا ثم تطرقوا منه إلى سائر الأوزان يلتزمون فيها القافية الواحدة فى جميع أبياتها . وكان شعرهم فى أول أمره مقصوراً على حوادث أنفسهم والإبانة عما يُكنّهُ الشاعر من شكوى أو وجدان أو حكاية واقعة غرامية أو حماسية يبرزون المعانى الشعرية فى ذلك كله كما تصور لهم نفوسهم مجردة

عن الاختلاق ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث وهمية مما درج عليه المولدون بعد ذلك وإذا خرجوا إلى المدح لم يمدحوا الرجل إلا بما فيه ولم يذكروا من حسناته إلا ما صدر عنه فعلا كما أنهم إذا رثوا مفقوداً لم يرثوه إلا بما تفجع به قلوبهم من الحزن عليه وبيان أخلاقه وصفاته كما ترى ذلك فى قصائد الجاهلية والمخضرمة كقصائد زهير فى هَرِم بن سنان وقصيدة كعب فى مدح الرسول واستعطافه وأمثال ذلك فإنك لا تجد هناك اختلاقاً فى المدح ولا تطرفاً فى الإطراء ولا إفراطاً فى الثناء إلا ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حد المقبول السائغ فى الأفهام على غير ما صار إليه المدح بعد ذلك من الغلوّ الزائد وكثرة التشعب فى إبراز المعانى الخيالية والصور الوهمية والخروج تارةً إلى المحال حيث يجعل المادح ممدوحه حاكماً على الدهر ويضع فى يديه أزمة الأقدار ويقرّب عليه تناول النجوم لو أرادها ويوصل حدحكه إلى الشمس والبدر توسعاً فى المعانى وتفنناً فى إيرادها وتصويرها كأنهم لما انتقلوا من حالة البداوة الجاهلية التى هى البساطة والفطرة إلى حالة الحضارة التى هى سلم الارتقاء ومَدرجةُ التأنق فى سعة العيش وترف النعمة ورأوا غير ما كانوا يألفونه من أبّهة المُلك وزينة الحضارة انتقلت معانيهم الشعرية أيضاً على هذا النسق تدرجا معهم فى مراق المدنية وجعل الشاعر يزخرف معانى شعره كما يزخرف

منزله ويتفنن فى إبراز مقاصده كما يتفنن فى طعامه ولباسه ويرتقى بها فى سلم الخيال الذى هو تلو الحقيقة كما ارتقى فى سلم الحضارة التى هى رديف البداوة والفطرة إلى أن بلغ الشعر عندنا مبلغه المعروف لهذا العهد لم يتحول عن حقيقة أصله ونسق نظمه إلا بهذا التحول النسبىّ

أما الفرق الفاصل بين الشعر عندنا وعندهم فعلى نوعين لفظى ومعنوى أما اللفظى فهو ما تعلق بالوزن والقافية فإنّ وزن الشعر عندهم يتألف من الأهجية اللفظية وهى كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المد سواء كان ذلك الحرف وحده أو مقترنا بحرف صحيح ويسمّون هذه الأهجية فى اصطلاحهم الشعرى «أقداماً» وبها تنقسم أبحر الشعر عندهم على حسب أعدادها فى البيت فيكون أطولها ما تركب من اثنى عشر هجاء وهو ما يسمونه الوزن الاسكندرى نسبة إلى الإسكندر وأقصرها من هجاء واحد فقط بحيث يسوغ للشاعر عندهم أن ينظم القطعة يكون أوّل أبياتها اثنى عشر هجاء ثم ينزل فيها بالتدريج إلى أن يختمها بهجاء واحد على ما يشبه بعض التواشيح الغنائية عندنا تقريبا . ولكنّ أكثر الأوزان شيوعا بينهم هو الوزن الإسكندرى ومنه أكثر قصائدهم ورواياتهم ولكن يُشترط فى البيت الذى يكون من هذا الوزن أن ينتهى كل شطر منه عند الهجاء السادس بحيث لا تقطع الكلمة فى وسطه إلى شطرين بخلاف

الشعر العربي الذي يجوز وصل الشطرين منه بكلمة واحدة وهو المعروف عندنا بالمدور . ولكنهم يخالفون العرب في هذا القيد بأنهم يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ جميعا بأن يجعلوا الفاعل قافية البيت ويضعوا مفعوله في أول البيت التالي بحيث يضطر القارئ له أن لا يقف عند القافية بل يصلها بما بعدها في الإلقاء وهو المذهب الذي أنشأه فيكتورهيجو أخيرا وعليه أكثر شعرائهم اليوم وبخلاف ذلك العرب فإن هذا يُعَدُّ عندهم من العيوب ولا يتسامحون بوقوع شيء منه في أشعارهم ولو وقع في كلام أفحل شعرائهم كالنابغة الذبياني حيث يقول

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواقف صادقات شهدن لهم بصدق الود مني

ولا يخفى أن إقامة الوزن في الشعر الافرنجي على عدد الأهجية مما يسهّل نظمهُ كثيراً ويبيح الشاعر أن يقدّم ويؤخر في ألفاظ البيت ما شاء ويضع في أثنائه اللفظة التي يريدها ولا يختل معه الوزن عكس الشعر العربي الذي يعتمد وزنه على التفاعيل من الأسباب والأوتاد فإن تقديم الحرف الواحد أو تأخيرهُ فيه قد يؤدي إلى اختلال الوزن بجملته أو ينقل البيت من بحر إلى بحر آخر كما هو معروف عند أرباب هذا الفن . ومما تخالف الافرنج فيه مخالفة لفظية مسألة القافية فإنها

عندهم لا تلزم الشاعر في أكثر من بيتين ولذلك كان شعرهم أشبه بالاراجيز عندنا على ما قدمناه قريبا ولكن لهم فيها قيداً آخر لا وجود له عندنا وهو أنهم يقسمون القوافي إلى مؤنثة ومذكرة ويقتضون أن تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة فمذكرة على التوالي بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكرة أو مؤنثة ويريدون بالقافية المؤنثة ما كانت مختومة بحرف علة وبالمذكرة ما كانت مختومة بحرف صحيح فهم أبداً يعاقبون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة

وإنما جعلوا أبيات شعرهم على قواف متعددة لأن لغتهم ضيقة قليلة الألفاظ لا تتسع لالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي الذي له من اتساع لغته واستفاضة ألفاظها أكبر نصير وأوفى مدد على تعدد قوافيه والتزام الحرف الواحد فيها ومن الغريب أنهم مع توسعهم في القافية بكثرة تغييرها وعدم التزامها وجواز تكرارها تجدهم أكثر الناس شكوى من صعوبتها وقلة الظفر بالمحكم المتين منها حتى أن فولتير نفسه وهو من أكبر شعرائهم كان يتظلم منها ويسميها النير الثقيل والظالم الشديد وأن شاعرهم بوالو لما امتدح موليير الشاعر الروائي الشهير قال له « علمني يا موليير أين تجد القافية » وما تنكر أن شعراء العرب يفتخرون بالقافية في شعرهم ويتباهون بالوقوع على المحكم منها ويمدحون شاعرهم بأن القوافي

تنقاد له وأنه يضعها فى أماكنها ولكن شتان بين من يفخر بالقافية وهو يلتزمها فى كل أبيات قصيدته وبين من يفخر بها ويعدها نيرا ثقيلا وهو لايلتزمها إلا فى كل بيتين من أبياته

ثم إن عندهم خلا ذلك نوعا من الشعر يسمونه « الشعر الأبيض » وهو الذى لايلتزمون فيه قافية بل يرسلونه إرسالا ولا يتقيدون فيه بغير الوزن وأكثر شيوع هذا النوع عند الإنكليز وعليه أغلب منظومات شاعرهم شكسبير أخذاً عن الشعر القديم . ومن اصطلاحهم فى النظم أنهم يخالفون بين أبيات القصيدة فى قوافيها بأن يفرقوا بين كل بيتين من قافية واحدة ببيتين آخرين من قافية أخرى على مايشبه نسق الموشحات الأندلسية عندنا إلا أنهم توسعوا فى المقارنة بين الأوزان توسعاً زائداً حتى صاروا ينظمون المقطوع الواحد من الشعر على عدة أوزان مختلفة لاينطبق مجموعها على الذوق السماعى إذ بينما الأذن تسمع وزنا فى بيت إذ بها قد انتقلت فجأة إلى وزن آخر ومنه إلى غيره دون أن تستقر على وزن معلوم . وهو مما لايوجد عندنا إلا فى بعض الموشحات المذكورة التى لم يعد أحد ينسج على منوالها فى هذه الأيام . . . . .

هذا مجمل ما باين الافرنج فيه من حيث اصطلاح الشعر اللفظى ومقتضيات قواعده وأوضاعه وأما من الجهة المعنوية فأول ما يخالفوننا

فيه أنهم يلتزمون الحقائق فى نظمهم التزاماً شديداً ويبعدون عن المبالغة والإطراء بعداً شاسعا فلا تكاد تجد لهم غلواً ولا إغراقا ولا تشبيها بعيدا ولا استعارة خفية ولا خروجا عن حد الجائز المقبول من المعانى الشعرية فى جميع وجوهها ومقاصدها فهم من هذا القبيل أشبه بالعرب فى جاهليتهم إذا مدحوا لم يبالغوا وإذا وصفوا لم يغربوا وإذا شبهوا لم يبعدوا فى التشبيه وإذا رثوا لم يتعدوا صفات المرثى وأخلاقه فى المعانى السهلة المقبولة على خلاف ماصار إليه شعر العرب بعد الإسلام من الإغراق والغلوّ والمغالاة فى الوصف إلى مايفوت حد التصور والإدراك مما أشرنا إليه فى فاتحة هذا المقال . غير أننا إذا خالفناهم فى أكثر هذا الأمر فنحن معهم على اتفاق فى بعض أطرافه أى أنه يجوز عندنا كل مايجوز عندهم من هذا النحو ولا يجوز لديهم كل مايجوز لدينا منه بحيث كنا جامعين شعرهم من هذا القبيل وزائدين عليه ما انفردنا به دونهم من ذلك الاغراب وكنا نقدر أن نقول « أعذب الشعر أكذبه وأحسنه أصدقه » وهم لايقدرون أن يقولوا إلا أن أحسن الشعر أصدقه فقط . ومن وقف على مافى ديوان الحماسة من شعر العرب فى الجاهلية وصدر الإسلام ووقف على شعر الإفرنج اليوم رأى أن لافرق بين الشعرين فى بساطة المعانى وصدق التشبيه وحقائق الوصف وعجب كيف يكون كال الشعر عند الافرنج

فى عزة مدنيتهم وتمام حضارتهم مشابهاً لبدء نشأته عند العرب فى إبان جاهليتهم وخشونة بداوتهم على أننا إذا شابهنا الافرنج فى شعر جاهليتنا من حيث البساطة والتزام الحقائق وبايناهم كثيراً فى شعرنا الاخير من عهد المتنبى إلى اليوم من حيث الاغراب فى المعانى والمغالاة فى الوصف بما يخرج الكلام عن حد الحقيقة أحياناً أو يلبس الحقيقة الصغيرة منه الثوب الطويل الضافى من المجاز والايهام حتى يكاد ينكرها الخاطر وتبدو له على غير وجهها المعروف إلا أن ذلك لا يرد فى شعرنا إلا من بعض الوجوه المعدودة كالغزل والمديح وأشباههما مما يوافق الخيال ويجرى مع وهم النفس ويقصد به تصوير الوجدان الخفى أكثر مما يقصد به تقرير الحقيقة الراهنة ولذلك تفنن فيه شعراء العرب وتسابقوا إلى الصور الخيالية منه يصورونها فى كل قالب ويأتون بها من كل سبيل وقد آنسوا ميدان الخيال فسيحاً فجالوا ووجدوا مجال القول ذا سعة فقالوا وساعدتهم أساليب اللغة واتساع تراكيبها وبلاغة تعبيرها وجزالة ألفاظها ووفرة الاستعارات والكنايات فيها فأرسلوا أفراس قرائحهم مطلقة العنان وأجالوا ابصارهم فى سماء المعانى فاستنزلوا النجم من العنان. وأما ماسوى ذلك من تقرير الوقائع وإيراد الحكم وضرب الأمثال وتصوير الحقائق ووصف المشاهد فانهم لا يكادون يخرجون عن حد الطبيعة ولا يحيدون عن محجة الصدق

والقصد ولا يأتون إلا بما تلقيه البداهة وعليه الجنان على اللسان فهم من هذا القبيل يشبهون الافرنج وإن لم يشبههم الافرنج من غير هذا القبيل.

ثم إن اصطلاح الإفرنج أن لا يقدموا شيئاً بين أيدى أغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاباً من غير تمهيد ولا تقدمة على خلاف ما يفعله أكثر شعراء العرب من تقديم الغزل والنسيب والحكم وأمثالها أمام ما يقصدون من المدح أو الرثاء إلى أن يخلصوا منها اليه إلا أن ذلك ليس بالأمر اللازم عندنا وكثيرا ما يأتى الشاعر بغرضه فى مفتتح قصيدته دون توطئة ولا تمهيد. ومما يخالفونا فيه أنهم يتجافون عن الفخر فى قصائدهم ولا يستعملون التمدح فى كلامهم بل يعدونه عيباً ونقصا بخلاف العرب الذين صبروا على هذا الأمر دهرا طويلا وجعلوا له فى أشعارهم بابا خاصا على أننا مع كونه مباحا عند العرب فهو اليوم من المذاهب المرغوب عنها لما فى طبيعة العصر من إبائه إلا إذا دعت اليه ضرورة تدفع الشاعر إلى مثله فى مقام النضال والمدافعة عن الأحساب

ومما فاق الإفرنج فيه فى مقام الشعر وانفردوا به دوننا نظم الروايات التمثيلية واعتدادها من أول أبواب الشعر وأسمى درجاته وأشدها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه وهم مصيبون فى هذا الاعتقاد كل الإصابة لأن فى نظم الرواية الشعرية من الدلالة

على الفضل والابداع أكثر مما فى نظم الديوان من القصائد والمقطعات إذ هى تقتضى حسن الاختراع فى تأليف حكايتها وبراعة النظم فى وضع أبياتها ولطف التصور فى بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم ودقة تبويب فصولها وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم روية طويلة وعارضة شديدة وقدرة فائقة فى التصور والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد والمقاطع المستقلة التى يقصد بها الناظم غرضاً واحدا فيأتى به فى أبيات معدودة لا يضطر فيها إلى عقد حكاية ولا إلى تمثيل عواطف متعددة ولا إلى إقامة نفسه فى موقف كل شخص من أشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ويضع فى دوره التمثيلى ما كان ينبغى أن يقوله صاحب الدور الأصيل . وقد انتقل هذا الفن إلينا فى هذه الأيام واشتغل به جماعة منا نظموا فيه الروايات الشعرية وأخصهم المرحوم المأسوف عليه الشيخ خليل اليازجى فى روايته المروءة والوفاء إلا أننا لم نبلغ فيه مبلغ الافرنج بعد ولا وصلنا إلى ما وصلوا اليه من درجة كماله وإتقانه

ومن الفرق بيننا وبينهم فى نظم الشعر أننا نفوقهم فى وصف الشىء وهم يفوقوننا فى وصف الحالة أى أننا إذا وصفنا الأسد أو الفرس أو القصر أو الفتى الجميل أو الغادة الحسناء أتينا فى ذلك بأحسن مما

يأتون به وتوسعنا فيه توسعاً لا يقدرون هم على الاتيان بمثله . وإنهم إذا وصفوا حالةً من قتال رجلين أو معركة جيشين أو مقابلة محبين أو غرق سفينة أو مصاب قوم جاءوا فى ذلك بأحسن مما نجىء به وتوسعوا فيه بما لا نقدر أن نسبقهم اليه . ومثل ذلك أن المتنبى وصف الأسد بما لا يقدر إفرنجى على وصفه بمثله وهيكو وصف معركة واترلو بما لا يقدر شاعر عربى على الاتيان بنظيره فهم بذلك أقدر على تصوير الوقائع ونحن أقدر على تصوير الأعيان لأننا إذا وصفنا الشىء بلغنا من بيان صفاته إلى أدقها وأخفاها وتوصلنا من إدراك معانيه إلى أصغرها وأدناها حتى لا نُبقى منه باقية ولا تفوتنا منه حقيقة وصف وهم إذا وصفوا حالة أو موقفا توصلوا إلى أخفى دخائله وأبانوا عن أدق خفاياه وبسطوا لعين الفكر ما لا تكاد تبصره عن الحس من غوامضه وسرائره وذلك لأنهم يتبعون وجدانات النفس إلى أقصاها فلا يفوتون منها جليلا ولا دقيقا وهى المزية التى يعتبرون الشاعر بها ونحن نشير إلى تلك الشعائر إشارة إجمال ونترك إلى القارئ تمام التصور والتفصيل

هذا ولو تتبعنا بيان كل فرق بيننا وبين الافرنج من مثل البديع اللفظىّ والمعنوى مما لا وجود له عندهم والتفنن فى إيراد المعانى على أساليب كثيرة مما انفردنا به دونهم وأوردنا على كل ذلك شاهدا

من كلامنا وكلامهم لضاق بنا المجال وخرج بنا نطاق البحث إلى دائرة أوسع من دائرة الموضوع تستغرق كتاباً بأسره ولكن الذى يؤخذ من جملة ما أوردناه أنهم قوم امتازوا عنا بشيء وامتزنا عنهم بأشياء وإننا قد جمعنا من شعرهم أحسنه ولم يجمعوا من شعرنا كذلك وهى ولا شك مزية اللغة العربية التى اختصت بما لم تختص به لغة سواها من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب البيان حتى لقد سماها الافرنج أنفسهم «أتم لغة فى العالم» وكفى بذلك بياناً لفضلها على سائر اللغات ودليل على فضل شعرها على سائر الشعر والله أعلم



صدر من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	محور العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبي ـ الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبي ـ الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياه
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي ـ الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي ـ الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن ـ الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن ـ الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحداثة ـ الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحداثة ـ الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيديولوجيا ـ الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي ـ الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي ـ الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي ـ الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي ـ الجزء الثاني
٢٥	٧	١ + ٢	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٣ + ٤	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	١ + ٢	دراسات في النقد التطبيقي الجزء الأول
٢٨	٨	٣ + ٤	دراسات في النقد التطبيقي ـ الجزء الثاني
٢٩	٩	١ + ٢	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٣ + ٤	اتجاهات النقد العربي الحديث
٣١	١٠	١ + ٢	قضايا الإبداع (الجزء الأول)
٣٢	١٠	٣ + ٤	قضايا الإبداع (الجزء الثاني)

كشاف المجلد العاشر

(أ) كشاف الأعداد

العددان الأول والثانى :
قضايا الإبداع الأدبى (الجزء الأول)
العددان الثالث والرابع :
قضايا الإبداع الأدبى (الجزء الثانى) .

(ب) كشاف الموضوعات

(جـ) كشاف المؤلفين



which calls for a revision of the traditional views on creativity. Creativity, in this new perspective, is no longer abstract or transcendental. It would make more sense to speak of it in terms of production and re-production.

Second, there is **Purse's** theory claiming that creativity, production and re- production all stem from the same nucleus or matrix. **Purse's** semiotics are now regarded as one of the foundations of theories of artificial intelligence for the light they shed on its processes of production, reception and interpretation.

Meftah maintains that, with the convergence of the divergent, both analyst and creator are governed by the same mechanisms. Pre- knowledge, stored in memory, makes for the re- production of literary and artistic texts as well as for other aspects of human behaviour. It is this background knowledge which guides the steps of both creator and analyst.

Next, there is **Victor Shklovsky's 'On Poetry and Irrational Language'** rendered into Arabic by **Maqarim Al- Ghamry.** The emphasis here falls on the art of poetry. **Nabila Ibrahim**, as we have seen, has been concerned with collective creativity. **Shklovsky**, on the other hand, is preoccupied with a highly individual form of creativity. A poet creates through his use of language. The main question posed by **Shklovsky**, here, is : what sort of language? In providing an answer, he concludes that a poet needs another- an irrational- kind of language.

As a Russian formalist, **Shklovsky's** criticism is a product of the Modernism of the late nineteenth and the early twentieth centuries.

Shklovsky asserts that idea and speech are not enough to meet the needs of an inspired poet. He must take liberties with the language he uses to the extent of turning it into something subjective, irrational even.

Shklovsky sets much store by the phonetic dimension of language. Sound could operate outside the fold of meaning, or even in opposition to it. It elicits an immediate response and makes for a rich suggestiveness. Sounds can evoke sorrow, delight and a wide spectrum of other human emotions.

On an equally empirical plane is **Wafaa Mohamed Ibrahim's 'Monotheism in an Artist's Creation'.** This is a study in plastic art focusing on some five hundred pictures by **Salah Tahir**, a major contemporary Egyptian artist- all employing the letters **'huwa'** (He), normally referring to God in Arabic writing. **Tahir's** experiment sheds light on the relation between Man and his Creator. Through his chosen theme, he has been able to give expression to the mystical part of his psyche, endowing the word **'Huwa'** (He) with both meaning and artistic value.

In her analysis of **Tahir's** paintings, Ms **Ibrahim** takes into account three aspects: the experience of the artist; the response of the viewer; and the work of art itself. Having conducted an interview with the artist and made herself acquainted with extant literature on his work, she undertakes an analysis of his paintings from two angles: plastic values as abstract entities; and the emotional and intellectual background to them. Two sets of pictures- one opaque and the other illuminated- are juxtaposed and contrasted in an attempt to trace the artist's line of development from beginning to end.

Ms **Ibrahim** concludes that in his variations on the word **'Huwa'** (He) **Tahir** has been trying to reduce physical plurality to metaphysical unity. To quote from his own writings, 'It is through art, and art alone, that our lost souls could be recovered. It is a potential substitute provided our souls are wide awake'.

Finally, **Issam Bahei** writes on **Innovation and Creativity in Al- Umdah'**, a critical treatise by an ancient Arab critic, **Ibn Rashiq**. **Bahei** starts with a definition of the terms 'Innovation' and 'Creativity' in the context of two age- old controversies : the issue of language and meaning, and the quarrel between the ancients and the moderns. According to **Ibn Rashiq**, 'Innovation' is more related to meaning, whereas 'Creativity' has more to do with a poet's use of language.

Ibn Rashiq's distinction between 'Innovation' and 'Creativity' assumes a possible separation between languag and meaning. But in his actual practice he cannot avoid a merger of the two. His prejudice against the Moderns :(though he shows a certain partiality for the poetry of **Ibn Al- Rumi** narrows his scope. He maintains that poetry has a definite diction, sanctioned by centuries of usage, that should not be abandoned. He thus inadvertently turns a poet into a mere 'consumer' of stock responses, attitudes, ideas and emotions.

Abridged and translated by

MAHER SHAFIQ FARID

Artistic Creation' **Salah Qansuwah** poses anew the questions: What is art ? What is the nature of a work of art ? What are the distinguishing features of artistic creation? After reviewing the main landmarks on the road, **Qansuwah** concludes that, rather than being a form of consciousness, art is an ontological style or level. Two planes of existence are clearly related to the artistic phenomenon, but do not constitute a work of art in themselves: First, the artistic character that finds its way into man's practices in the domains of religion, science, philosophy and action. Second, the artistic texture manifested, in various ways in such phenomena as dream, play, magic and myth .

Imagination and value are inextricable in so far as necessity turns into a potential; with raw materials subjected to a process of rigorous selection terminating in the creation of a work of art.

According to **Qansuwah,** artistic vision is the opposite of **Sartre's 'esprit du serieux'.** It is nearer to **Proust's** definition of art as a rediscovery of reality and a way of bringing it under control.

The themes of love, woman and youth- so recurrent in human literature, ancient and modern- are touched upon by **Qansuwah** in an attempt to trace their causes, effects and contexts.

From philosophy and aesthetics **Yahya Al-Rakhawy's 'Aggressive Energy and the Dynamism of Creativity** ' takes us to the domain of psychology. The writer seeks to shed light on the resemblances and differences between the nature of aggression, on the one hand, and the essence of creativity on the other. Aggression, as distinct from aggressiveness, is a positive instinct making for the preservation of the individual and the species alike.

In the context of the theory of instincts, a comparison is made by **Al- Rakhawy** between sex and aggression regarding their respective nature, expression, goals and functions. Through analysis and comparison, he shows the role played by aggressive energy as an agent for motion, activity, creativity and innovation.

Aggression, in its positive forms, is thus seen as a contribution to creativity. It goes beyond the layers of self- consciousness, penetrating the minds of the recepients and disturbing them out of their apathy and self- complacency.

Al- Rakhawy infers that the instinct of aggression is deeper and of greater significance than the sexual instinct. He calls for a study of all forms of creativity from a biological, functional and teleological perspective.

With **Nabila Ibrahim** we move on from the domain of psychology to the study of folklore. The starting-point for her **'Particularity of Folk- Creativity'** is the fact that folk- Creativity is as enevitable as instinctual activity. It is a natural process and an integral part of the cultural framework in a given society.

Despite the fact that folklore constitutes a kind of collective memory, it is ever open to new interpolations and additions. This may take one or more of three possible forms: (i) addition through quantitative accumulation (ii) redistribution of the content of texts over new forms (iii) cancellation of certain aspects of the old and their replacement by the new.

The main features of folk literary expression are as follows: (i) oral communication through the sense of hearing (ii) susceptibility to conservation through a written medium (iii) reciprocity between a performer and an audience.

Particularity of composition, as far as folk- literature is concerned, lies basically in the anonymous character of this act of composition. It also manifests itself in its protean character as it changes hands from one narrator to another. Through an examination of folk tales, songs and proverbs, **Nabila Ibrahim** seeks to pinpoint the distinguishing features of folk- literature as distinct from individual creativity.

Folk- literature sets no barriers between the real and the surreal. It deals with types rather than individuals. It is simple without being superficial, and makes frequent use of repetition as an effective rhetorical device.

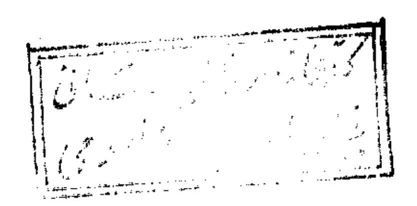
The relationship between the real and the surreal in folk literature is governed by three considerations; nature; personification; and the world of the unknown. Through an analysis of different folk génres, the writer stresses the connections between form and function.

Mohamed Meftah's 'The Role of Background Knowledge in Creativity and Analysis' takes us to another cognitive discipline, one that is meant to replace cybernetics, namely artificial intelligence. The writer assumes the existence of two, ever separate, lines running in parallel : the creative and the critical.

Recent philosophical studies have given rise to theories and concepts that make both creator and analyst subject to the same mental processes.

To start with, there is the concept of intertextuality

THIS ISSUE ABSTRACT



The present issue of **Fusul** takes up where our last issue left off: it resumes our discussion of creativity and related subjects. No attempt is made to say the last word on the subject since, by its very nature, it recognises no such thing as a 'final' or 'definitive' word. Rather, our approach is meant to serve as a springboard towards further discussion.

The issue of creativity is too wide to be encompassed within the bounds of literary criticism. Hence **Fusul's** decision to attack the subject from various angles.

Fusul has put eight questions to **Mahmoud Amin Al- Aleem,** specialist in philosophy and criticism. Some of these questions touch on creativity in the domain of philosophy, others on creativity in art and letters while still others deal with so- called creative criticism, as well as with the conditions of the creative process. **AL-Aleem's** answers take the form of a cohesive and sustained argument in which the issues involved are viewed from clear- cut intellectual perspectives. Among these issues are creativity as such; its realization on mental, scientific, historical and sociological planes; as well as its literary and critical manifestations. His argument could be summed up as follows: all creativity is an independent and self- contained activity. It has its own components without being divorced from ulterior sources. **Al- Aleem** applies this basic concept to various forms of creativity. Despite the uniqueness of the artistic process, he remarks, it retains its connection with a universal significance and remains, conditioned by objective factors. While recognizing the individuality of the creative artist, **Al- Aleem** stresses the social and historical dimensions informing creativity and giving it whatever cognitive value it may have.

Next, there is **Abdul Ghafar Makawi's** philosophical study **'Crisis the Mother of Creativity : An Attempt at Interpreting the Beginnings of Philosophical Creativity'** in dealing with his subject, the writer dwells on four modern thinkers: **Descartes, Kant, Hegel** and **Husserl.**

According to **Makawi,** the concept of 'crisis' plays a positive role in the development of philosophical thinking. It lies behind all that is new and fresh. It is closely related to the concept of contradiction in its two forms: the logico- dialectical; and the historico-temporal. **Descartes,** who started by doubting everything, ended up as a believer in a thinking 'I': **cogito, ergo sum. Kant,** who regarded contradiction as a mere phenomenon or an illusion on the part of pure reason, came to the conclusion that the contradictions of knowledge, in the absence of an empirical or concrete basis, are 'limit situations' to be avoided if philosophy were to be critical and scientific. **Hegel,** like other advocates of the dialectic, is a staunch supporter of the dialectic as the motive power behind both thought and reality. As for **Husserl,** the founder of Phenomenology, he reveals the contradictions of psychologism when applied to logic and mathematics and calls for a return 'to the objects themselves'.

Makawi concludes that the historical and cultural conditions obtaining in our society today make it imperative to adopt a methodical approach to the problems facing us. Since crisis is the mother of creativity, it is hoped that the contradictions in which our life abounds will give rise to a new way of thinking and a new life.

From pure philosophy we move on to aesthetics or the study of the beautiful in art. In his **'Ontology of**



Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

ISSUES OF CREATIVITY

PART 2

. VOL. X . NO 3, 4 . January 1992